

Elin Stengrundet

Opprørets variasjoner

Autoritetstematikk i fire dikt av Henrik Wergeland

Ph.d.-avhandling i profesjonsrettede lærerutdanningsfag

2018

Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk

Trykk: Flisa Trykkeri A/S

Utgivelsessted: Elverum

© Forfatteren/Høgskolen i Innlandet 2018

Det må ikke kopieres fra publikasjonen i strid med Åndsverkloven
eller i strid med avtaler om kopiering inngått med Kopinor.

Ph.d.-avhandlinger i profesjonsrettede lærerutdanningsfag

Ph.D. Dissertations in Teaching and Teacher Education

ISBN trykt utgave: 978-82-8380-011-1

ISBN digital utgave: 978-82-8380-012-8

ISSN trykt utgave: 2464-4390

ISSN digital utgave: 2464-4404

Sammendrag

På 1880-tallet ble Henrik Wergeland (1808-1845) gjort til venstresidens dikter og inspirator. Det ble skapt et bilde av en opprørsk og fremtidsrettet personlighet og en like opprørsk og fremtidsrettet diktning. I denne avhandlingen undersøker jeg dette opprøret slik det avtegner seg i noen av Wergelands dikt. Utgangspunktet for studien er følgende spørsmål: Hvor opprørsk var egentlig Henrik Wergeland i sin diktning? Årsaken til at jeg trekker frem dette spørsmålet, som tross alt er et velkjent spørsmål i Wergeland-forskningen, er fordi jeg mener den tidligere forskningen hatt en normativ forhåndsinnstilling til spørsmålet. Selv mener jeg det er mulig å gå mer empirisk til verks.

I tillegg spør jeg også om hvordan opprøret arter seg. Dette gjør jeg fordi påstander om aspekter knyttet til autoritetstematikken i Wergelands forfatterskap, er fundert på forenklete forståelser av noen utvalgte dikt. I denne avhandlingen ønsker jeg å vise frem tematikkens variasjoner og kompleksitet.

Diktene jeg undersøker, er «Cæsarís» (1833), «Paa Havet i Storm» (1834), «Kongens Ankomst» (1838) og «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)» (1845). I tillegg kommenterer jeg også «Nicolais» (1831) som er en tidligere versjon av «Cæsarís». Bakgrunnen for at disse diktene er trukket frem, er først og fremst at alle er autoritetstematiserende dikt.

Lesningene mine viser at Wergeland alltid er opprørsk i sin autoritetstematiserende diktning, og de viser at opprørets karakter, status, beveggrunner og slutt punkt endrer seg fra dikt til dikt. I tillegg argumenterer jeg også for at den friheten som blir etterstrebet i diktene jeg undersøker, og som grunnleggende sett danner bakgrunn for opprørene, aldri samsvarer med frihet fra autoritet. Autoritet er tvert imot alltid ønsket, for autoritet er forutsetningen for frihet. I den tidligere forskningen har man vist at en slik tenkning er knyttet til Gudsautoriteten. Mine lesninger viser at det gjelder langt mer generelt: Det gjelder religiøst, men det gjelder også politisk, kulturelt og psykologisk.

Abstract

In the 1880s, Henrik Wergeland (1808-1845) became the early left wing's poet and inspirer. A picture of a rebellious and forward-looking personality, and an equally rebellious and forward-looking poem, was created. In this dissertation, I investigate this rebellion, in the way it is expressed in some of Wergeland's poems. The starting point of this thesis is the following question: How rebellious was Henrik Wergeland in his fictional writing? The reason I raise this indeed well-known question once again is that, in my view, earlier readings of Wergeland's oeuvre in this perspective, have been normative and biased. In my opinion, it is possible to be more empirically oriented.

In addition, I also ask how the rebellion manifests itself. I do this because claims about aspects related to the authority theme in Wergeland's authorship are based on simplified understandings of some selected poems. In this dissertation, my aim is to show the variations and complexity of this theme.

The poems I investigate are "Cæsar's" (1833), "Paa Havet i Storm" (1834), "Kongens Ankomst" (1838) and "Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)" (1845). In addition, I also comment on "Nicolais" (1831), which is a previous version of "Cæsar's". The reason why I focus on these poems, is first and foremost that they all thematize authority.

My readings show that Wergeland is always rebellious in poems that thematize authority, and further that the character of the rebellion, as well as its status, motives and endpoints, change from poem to poem. In addition, I argue that the freedom that is sought in the poems I investigate, never corresponds to freedom from authority. Authority is, on the contrary, always desired, because authority is the prerequisite for freedom. Previous research has shown that such thinking is linked to God's authority. My readings show that this thinking applies more generally: It applies religiously, but also applies politically, culturally and psychologically.

Forord

En stor takk til min veileder Ole Karlsen som har kommentert, utfordret og støttet kyndig, raust og åndsrikt fra start til slutt. Takk til biveileder Joachim Schiedermair for åpnende perspektiver på riktig tidspunkt.

Takk til Erik Bjerck Hagen og til Jørgen Magnus Sejersted som begge har lest og gitt verdifulle innspill og inspirerende kritikk.

Takk til Even Igland Diesen, May Lånke, Hege Larsson Aas, Sunniva Petersen Johansen, Malin Jenssen Bakken og Bendik Vartdal Holstad. Takk for at dere alltid vil lese, og takk for at dere leser både velvillig og kritisk.

Takk til alle mine øvrige venner og kolleger som på ulikt, men alltid givende vis har engasjert seg i arbeidet mitt.

Takk til Høgskolen i Innlandet for tilliten og mer støtte enn man kan forvente. Takk også til de opplivende forskergruppene Nordisk litteratur og litteraturredidaktikk ved Høgskolen i Innlandet og Nordisk litteratur ved Universitetet i Bergen.

Takk til Lise Iversen Kulbrandstad og Karianne Dæhlin Hagen for hjelp med det praktiske, og takk til Siri Fredrikson som sjenerøst ga meg kontor plass ved Universitetet i Bergen.

Takk til Anders Marcussen Gullestad, Anje Müller Gjesdal og Matti Garnes Wiik for hjelp med språklige utfordringer.

Takk til familien for støtte under arbeidet. En ekstra takk til Kirsti Stengrundet og Susanne Stengrundet for en kikk på kilder og annet smått, men viktig.

En særlig spesiell takk til Tuva, ungen min, som stadig vekk kaster seg inn i det wergelandske univers sammen med meg, og som har vært så tålmodig.

Bergen i juni 2018

Elin Stengrundet

Praktiske opplysninger

Alle henvisninger til tekster av Henrik Wergeland er til dokumentasjonsprosjektets digitaliserte versjon av *Henrik Wergeland: Samlede Skrifter. Trykt og utrykt*, utgitt av Herman Jæger, Didrik Arup Seip, Halvdan Koht og Einar Høigård i perioden 1918-1940 (tilgjengelig her: <http://www.dokpro.uio.no/wergeland/innhold.html>). Henvisningene angir avdeling, bind og sidetall. For eksempel viser (SS I, 2. b.: 55) til *Samlede Skrifter* I, 2. bind: side 55.

Som hovedregel gjelder at jeg kun oppgir referanse dersom jeg har sitert fra teksten eller på annen måte har referert til innholdet. Det betyr at særlig en rekke korte dikt er nevnt uten henvisning. Disse diktene finner man i SS I, 1.-3. bind. I starten av hver lesning angir jeg full referanse til diktet som skal under lupen, og deretter viser jeg kun til sidetall. Dette er gjentatt der det er aktuelt. Kun ett dikt, «Nicolais», er noe vanskelig tilgjengelig digitalt, og det finnes derfor som vedlegg i denne avhandlingen.

Titler på øvrige kilder finner man som hovedregel i litteraturlisten. Dersom utgivelsesåret avviker fra oppgitt kilde, oppgis originalt utgivelsesår første gang kildene blir nevnt i hvert kapittel. Dersom samme forfatter har flere titler fra samme år, er det tilføyet bokstav etter årstallet, for eksempel slik: (Beyer 1926a). Hvis flere forfattere har samme etternavn, brukes i tillegg forbokstav i tilfeller der sammenblanding kan skje. Kun Wergeland viser imidlertid *alltid* til Henrik Wergeland.

Jeg gjør oppmerksom på at én av mine lesninger har vært publisert tidligere i en noe annen versjon. Det er en lesning av diktet «Cæsarís» som er publisert i *Stempelslag. Lesninger i nordisk politisk litteratur* (2016, red. Diesen, Karlsen og Stengrundet). I tillegg overlapper noen få utdrag med masteroppgaven min, *Autoritet og avmakt. De romantiske fedrene Adam, Adrian og Johnny i Wergelands forfatterskap* (2012). Dette gjør jeg også oppmerksom på underveis. Masteroppgaven er tilgjengelig her: <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5883/94842327.pdf?sequence=1>

Innhold

1	Inngang	1
1.1	Utvalget	6
1.2	Autoritetsbegrepet	11
1.3	Autoritet og opprør i romantikken	12
1.4	Autoritet og opprør i Wergeland-forskningen	16
1.5	Avhandlingens gang	19
2	Lesningens forutsetninger	20
2.1	Romantikkens kunstkonsepsjon	21
2.2	Idealisme/ironi	23
2.3	Autonomi/heteronomi	32
3	Wergeland-forskningen	44
3.1	Paradigmer i Wergeland-forskningen	46
4	«Cæsarís» (1833)	56
4.1	Diktets hovedlinjer	61
4.2	Tidligere kommentarer	68
4.3	Jegets posisjon	71
4.4	Jeget og despoten	74
4.4.1	Fordømmelse og fascinasjon	76
4.4.2	En romantisk helt?	79
4.5	Jeget og Gud	85
4.5.1	Fra gudskritikk til selvkritikk	87
4.5.2	En betimelig straff	90
4.6	«Nicolais» (1831)	94
4.7	Autoritet og frihet	96
5	«Paa Havet i Storm» (1834)	102
5.1	Diktets hovedlinjer	106

5.2	Tidligere kommentarer	110
5.3	Omriss av diktets autoritetstematikk	117
5.3.1	Fire nivåer i autoritetstematikken	119
5.3.2	Småfugler, metapoesi og autoritetstematikk	122
5.4	Storm og bølge som autoritet og opprører	126
5.4.1	Innlevelse i storm-autoriteten	127
5.4.2	Å komme hinsides maktrelasjonene	128
5.5	Det sublime	130
5.5.1	Det sublime hos Burke og stormen i «PHiS»	132
5.5.2	Den sublime farsfiguren	137
5.6	Jegets opprørsprosjekt	141
5.6.1	Opprørets bakgrunn	142
5.6.2	Innstillingen til opprøret	144
5.6.3	Opprørets utfall	147
5.6.4	La Fayette som freudiansk farssubstitutt	150
5.7	Autoritet og frihet	156
5.7.1	Fedrelandet som paradiset	159
6	«Kongens Ankomst» (1838)	162
6.1	Diktets hovedlinjer	167
6.2	Tidligere kommentarer	179
6.3	Skalden som autoritet	183
6.3.1	Skaldens vekting av kongens gunst	186
6.4	Andre visjon som påbud	189
6.5	Den apostrofiske diktpraksis	192
6.5.1	Andre visjon som påbud	195
6.6	Trådsamling	196
7	«Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)» (1845)	199
7.1	Diktets hovedlinjer	202
7.2	Tidligere kommentarer	216
7.3	Skalden som autoritet	222
7.4	Tvilen i den avsluttende hyllesten	224

7.5	Far og sønn Bernadotte	226
7.5.1	Far og sønn Bernadotte i biografiene	227
7.5.2	Far og sønn Bernadotte i Wergeland-forskningen	228
7.5.3	Far og sønn Bernadotte i «Hilsen til Konning Oskar»	229
7.6	Særnorsk hyllest til svensk unionskonge	231
7.7	Trådsamling	233
8	Utgang	235
8.1	Autoritet og opprør i romantikken	235
8.2	Autoritet og opprør i Wergeland-forskningen	239
8.3	Opprørets variasjoner i fire Wergeland-dikt	247
	Litteraturliste	255
	Nettressurser	267
	Vedlegg	268
	Nicolais	268

1 Inngang

Henrik Wergeland (1808-1845) er kjent for de fleste. Mange tenker sikkert umiddelbart på den opprørske, radikale og fremtidsrettede personligheten og hans like opprørske, radikale og fremtidsrettede tekster, en forestilling som stammer fra 1880-tallet da Wergeland tydelig ble gjort til venstresidens dikter og inspirator. I denne avhandlingen skal jeg undersøke dette opprøret slik det avtegner seg i noen av Wergelands dikt, og utgangspunktet for studien er følgende spørsmål: Hvor opprørsk var egentlig Henrik Wergeland i sin diktning?

Spørsmålet er ikke nytt i Wergeland-forskningen. Man finner en forholdsvis omfattende diskusjon om Wergelands opprør, særlig det politiske og ideologiske, og forskerne har i den sammenheng diskutert om Wergelands holdninger forandrer seg i løpet av hans levetid. Med utgangspunkt blant annet i Wergelands autoritetstematiserende lyrikk hevder enkelte at dikteren alltid hadde det samme kritiske synet på autoritet generelt. Andre argumenterer for at han endrer syn halvveis ut i forfatterskapet, mens andre igjen stiller seg kritisk til slike påstander og mener at Wergeland samlet sett var ambivalent gjennom det hele, men likevel entydig i sin holdning på de enkelte områdene. En utdyping av disse synspunktene følger senere i denne innledning og ikke minst i avhandlingens avslutningskapittel (jf. 1.4 og 8.2).

Det er i denne sammenhengen viktig å påpeke at min studie er mer tekstanalytisk enn biografisk. Jeg er ikke av den oppfatning at diktene på entydig vis uttrykker dikterens holdninger. For det første er et dikt tross alt en teksttype der man kan legge inn holdninger man ikke nødvendigvis selv har. For det andre er kunst overindividuell i den forstand at den kan romme mer enn kunstneren selv vet eller har kontroll over. Undersøkelsen tar altså ikke primært sikte på å si noe om hva Wergeland mener, men om hva *tekstene* sier. Forholdet mellom biografi og tekst er imidlertid ikke alltid enkelt, og aller minst i Wergeland-forskningen, noe jeg kommenterer og diskuterer nærmere i kapittel 2.3.

Etter mitt syn er det altså slik at spørsmålet om hvor opprørsk Wergeland egentlig var i sin diktning, foreløpig ikke er besvart på tilfredsstillende vis, den nevnte forskningstradisjonen til tross. Jeg mener at oppfatningene og påstandene er fundert i forholdsvis overfladiske lesninger av utvalgte dikt. Dette skaper på en side forestillinger om holdninger og utviklingslinjer som man nokså enkelt kan nyansere. Mer sentralt i denne avhandlingen er imidlertid at lesningene har vært reduserende for diktene selv og for den autoritetstematikken som ofte finnes i dem. Et viktig spørsmål er derfor også dette: Hvordan arter opprøret seg?

Det er flere aspekter ved denne tematikken som bør undersøkes nærmere, og da med utgangspunkt i en antagelse om at de er forskjellige fra dikt til dikt. Det er nemlig ganske lett å legge merke til at påstandene om hvilke holdninger som nedfeller seg i diktene, ofte faller sammen med diktleserens egne ideologier eller med diktleserens litteraturteoretiske orientering. En diktleser fra den gamle venstretradisjonen finner den (politisk) opprørsk Wergeland i diktene. På tilsvarende vis skjer det endringer i oppfatningene idet den idealistiske diktlesning overtar hegemoniet, spesielt i etterkrigstiden, og det skjer igjen endringer da denne tradisjonen avløses av en dekonstruktiv, undergravende diktlesning i årene rundt 1990. Disse paradigmeskiftene i Wergeland-forskningen kommer jeg tilbake til senere (jf. kapittel 2 og kapittel 3). Poenget her er at jeg i denne avhandlingen ønsker å ha en mer empirisk holdning til spørsmålet. Jeg tror vel å merke ikke at noen leser går teksten i møte uten et *Vorgriff*, men jeg mener at en empirisk dimensjon mangler i forskningen på autoritetstematikken, og jeg mener man kan undersøke dikt for dikt uten en normativ forhåndsinnstilling iallfall i større grad enn det har blitt gjort tidligere.

Riktignok signaliserer mine spørsmål nettopp et slikt *Vorgriff* idet de forutsetter at man finner et opprørsk dikt i diktene. Dette er en antagelse som baserer seg på en viss oppfatning av romantikken og en viss oppfatning av Wergeland. Som jeg straks kommer tilbake til, er imidlertid dette del av min hypotese, og hypoteser blir ikke alltid bekreftet. En empirisk innstilling til diktene ligger med andre ord fortsatt til grunn.

En empirisk innstilling vil i det hele tatt være tjenlig for å utvide forståelsen av autoritetstematikken, fordi det krever at alle aspekter ved diktet undersøkes med diktet

selv om utgangspunkt. Dette vil bidra til å vise frem tematikkens kompleksitet. Når man spør hvordan opprøret arter seg, blir det for eksempel viktig å undersøke hva som danner utgangspunkt for opprøret. Dreier det seg om et politisk, religiøst, kulturelt, privat-psykologisk eller for eksempel estetisk opprør? Sagt med andre ord: Hvilke beveggrunner ligger bak diktjegets tanker, holdninger og handlinger? Et annet spørsmål er hvilken status og karakter opprøret har. Er opprøret tydelig eller subtilt? Er opprøret voldsomt og brutalt, eller er det forsiktig, eller endatil kanskje godmodig? Mulighetene er mange, og det er nettopp dette mulige mangfoldet som ikke har blitt vektlagt i den tidligere forskningen, der autoritetstematiserende dikt oftere har blitt tatt til inntekt for entydige standpunkt i en enkelt forstått utviklingslinje som særlig blir knyttet til det politiske og direkte konfronterende opprøret.

Lesningene mine vil diskuteres opp mot noen grunnleggende teser knyttet til de to nevnte spørsmålene. Det er viktig å påpeke at det dreier seg om påstander som skal undersøkes med utgangspunkt i noen få utvalgte dikt, og i den grad funnene utledes til eller antydes som generelle betraktninger om forfatterskapet som sådan, må disse følgelig regnes som tentative.

Mine første påstander er knyttet til selve opprøret. Jeg påstår, som allerede antydnet, at Wergeland *alltid* er opprørsk i sin autoritetstematiserende diktning. Videre vil jeg argumentere for at selv om diktene alltid inneholder opprør, er dette like fullt *aldri* på en slik måte at autoritet forkastes, avskrives eller undergraves fullstendig. En eller annen form for autoritet er alltid ønsket. Diktene avslører derigjennom en dobbelthet eller spenning i diktjegets syn på autoritet. Diktene *ender* imidlertid ikke i denne spenningen. Diktjeget bestreber seg enten på å forene autoriteten med opprørets siktemål, eller diktjeget faller avklart ned på den ene siden i den forstand at den ene siden blir viktigere enn den andre.

Som nevnt er ikke dette en ny tematikk i Wergeland-forskningen. Jeg ser det imidlertid som viktig å betone disse aspektene nå fordi denne siden ved Wergelands diktning, som var så viktig for den gamle venstretradisjonen, har blitt noe glemt i den

litteraturvitenskapelige forskningen.¹ Denne påstanden finner man også i Sigurd Aarnes' (1991) kritiske studie av Wergeland-forskningen. Han skriver at man i litteraturvitenskapen fra 1960-tallet finner et så godt som «rendyrket estetisk, apolitisk og ahistorisk Wergeland-bilde» (Aarnes 1991: 134 og 137).² Endringen kan man også se på som en endring fra en realistisk orientert romantikkforskning, det vil si lesere som vektlegger og finner det virkelighetsnære og brandesianske i romantiske tekster, til en idealistisk orientert forskning.³ Denne idealistiske orienteringen finner man også i dekonstruktive lesninger for så vidt som man i dekonstruksjonen primært dekonstruerer idealismen og har lite fokus på andre sider ved teksten. Dekonstruktive lesninger av romantiske tekster *må* slett ikke ha denne orienteringen, men har det like fullt ofte.⁴ Det bør også bemerkes at ikke *all* nyere Wergeland-forskning rammes av denne karakteristikken, men det *er* en tendens til at dagens romantikk- og Wergeland-forskning sikter seg inn på å dekonstruere tekstenes idealistiske ansatser (jf. 2.2 og 3.1). Ensidige fokus av denne art virker reduserende for diktene og forfatterskapet. Man kan miste diktenes viktigste spørsmål av syne, og videre kan slike fokus blant annet bidra til en ukritisk videreføring myter og etablerte oppfatninger. Det er derfor viktig å påpeke at målet mitt ikke er å videreføre myten av Wergeland som en entydig opprører. Min tese er jo nettopp det motsatte, nemlig at diktjegenes holdning til autoritet er preget av en dobbelthet, for ikke også å si nettopp en *spenning*. Siden begreper som spenning og dobbelthet er sentrale i mine lesninger, kan det på den annen side se ut til at jeg viderefører dekonstruksjonens fokus og lese måte. Det jeg viser gjennom mine lesninger, er imidlertid at dobbelthet og spenning (og litterær selvrefleksivitet), som kan betraktes som dekonstruksjonens mål å påvise, er compatible med en lese måte som jeg altså vil karakteriserer som mer realistisk i sin orientering (jf. kapittel 3).

¹ Som jeg kommer tilbake til senere, lever diskusjonen for eksempel i den historiske orienterte forskningen som man finner hos Odd Arvid Storsveen (2002, 2004 og 2008).

² Jeg skal senere komme tilbake til Aarnes' studie og i den sammenheng også hans påstand om at venstretradisjonen ikke har blick for det estetiske (jf. 3). Poenget her er først og fremst at det er et avpolitisert bilde som rå i den litteraturvitenskapelige forskningen.

³ Jf. Erik Bjerck Hagens (under publisering) inndeling som jeg gjør nærmere rede for i kapittel 3.

⁴ Jf. også Bjerck Hagen som skriver at dekonstruksjonen «fremfor alt [ble] rettet mot former for romantisk idealisme» (Bjerck Hagen: Under publisering). Han anklager dekonstruktive forskere for å glemme romantikkens realisme: «Den ble iallfall aldri tatt inn som en samtalepartner eller en reell antagonist for disiplinenes dekonstruktivt anlagte utøvere» (Bjerck Hagen: Under publisering).

Det er dessuten viktig å påpeke at selv om jeg for så vidt viderefører dekonstruksjonens spenningsretorikk, er den spenningen jeg påviser, en annen type spenning enn den som kom på moten på 1990-tallet. Jeg sikter altså til den nå konvensjonelle og dogmatiske spenningen som hadde røtter i nykritikken, men ble intensivert i dekonstruksjonen, og som da henspiller på en radikal destabilisering av språket der en endelig mening eller betydning aldri lar seg fange (jf. 2.2). Her har jeg nådd avhandlingens siste påstand: Den spenningen jeg påviser i mine lesninger av Wergelands dikt, er av den typen spenninger man finner påpekt allerede hos noen av de tidligste Wergeland-forskerne som nettopp kan betraktes som realistisk orienterte forskere (jf. 3.1). Spenninger av denne typen som har blitt gjort kjent tidligere, og som til dels er videreført i nyere forskning, er spenninger mellom individuell genialitet og kollektivt ansvar,⁵ mellom rasjonalistisk religion og religionsfientlighet,⁶ mellom patriotisme og aggresjon mot myndighetene,⁷ mellom avsky for Welhavens poetikk og respekten for en smaksdommer som Heiberg⁸ og spenningen mellom republikanisme og en sterk kjærlighet for den bernadottske kongefamilien, spesielt for Carl Johan.⁹ Utdypninger av disse ulike spenningene kommer jeg nærmere inn på i selve lesningene i den grad de aktualiseres. Det jeg først og fremst vil understreke her, er at det dreier seg om en spenning knyttet til det tematiske (og til det personlige). Ikke desto mindre kan mer moderne teoretiske tankebygninger bidra til å synliggjøre disse spenningene, for eksempel kan impulser fra dekonstruksjonen være givende i så måte.

Når det gjelder spørsmålet om tekstens spenninger, vil jeg også understreke at dette ikke er lesningens *mål*, slik man i dekonstruksjonen søker å påvise tekstens sammenbrudd, og slik man i etterkant av dekonstruksjonen, da man får en mer nedtonet variant av tankeretningen, fortsatt i stor grad legger hovedvekten på tekstens spenninger, ambivalens og selvmotsigelser. Som nevnt er det vel så viktig å undersøke om og i så fall hvordan diktjeget avklarer spenninger og dobbeltheter. Hva jeget gjør

⁵ Jf. Jørgen Sejersted (2014a: 156).

⁶ Jf. Olaf Skavlan (1892: 99-155)

⁷ Jf. Hartvig Lassen (1866: 61-79) og Gerhard Gran (1916: 1-13).

⁸ Jf. Aage Kabell (1957: 262) og Sejersted (2014a: 143)

⁹ Jf. Odd Arvid Storsveen (blant annet 2002: 48 og 2004: 293-299).

med for eksempel selvmotsigelser, ambivalens eller flertydigheter, er etter mitt syn vel så interessant som forekomsten av det i seg selv.

Den videre innledningen vil bestå av følgende punkter: For det første vil jeg gjøre rede for og grunngi diktutvalget mitt. Deretter diskuterer jeg kort autoritetsbegrepet som legges til grunn i avhandlingen. Til sist gir jeg et omriss av tidligere forskning på autoritets- (og opprørs)tematikk i romantikken og i Wergeland-resepsjonen.

1.1 Utvalget

Når man skal velge tekster fra Wergelands forfatterskap, er det flere aspekter utover avhandlingens siktemål man må reflektere over. Ett aspekt er at store deler av forfatterskapet er særdeles lite kjent og utforsket, til tross for at det dreier seg om et nærmest gjennomgående kvalitativt sterkt forfatterskap. En mulig årsak til den manglende forskningen kan være at det dreier seg om et av Norges største forfatterskap *kvantitativt* sett: Wergelands tekster er (hovedsakelig) samlet i *Samlede Skrifter. Trykt og utrykt* (1918-1940) som teller 22 bind på til sammen om lag 10880 sider (Storsveen 2004: 25).

Man finner selvfølgelig eksempler på tekster som både er velkjente og i tillegg godt representerte i Wergeland-resepsjonen. Særlig frekvent i den tidligere forskningen er det over 600 sider lange verdensdiktet *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830), som Wergeland utga som 22-åring og selv kalte sitt hovedverk. Dette mektige diktet har avstedkommet ikke mindre enn tre doktoravhandlinger (Haakonsen 1951, Moen [1987] 1988 og Groven Myhren [1988] 1991). I tillegg kommer Heddy Breiens lengre studie fra 1996.¹⁰ En annen tekst som har fått mye oppmerksomhet, er *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840). Dette har blitt benevnt som et hovedverk i nordisk romantikk (Helland 2003: 8), og endog som Wergelands egentlige hovedverk (Saugstad 1946: 123). Det er skrevet én lengre studie av *Blomsterstykket* (Helland 2003), og teksten har

¹⁰ For en nærmere gjennomgang av resepsjonen, se Dagne Groven Myhren (1991: 13-23).

generert en lang rekke artikler og flere hoved- og masteroppgaver.¹¹ Av andre velkjente enkelttekster har blant annet «Mig Selv» (1841) vært gjenstand for forskning, om enn mindre enn de to førstnevnte.¹² Det samme kan man si om diktene Wergeland skrev rett før han døde, særlig «Til Foraaret» og «Til min Gyldenlak» (begge 1845).¹³

Det finnes imidlertid også tekster som ikke har blitt viet særlig stor oppmerksomhet i den litteraturvitenskapelige forskningen, men som likevel må regnes som svært godt kjent i dag. Et slikt velkjent enkeltdikt er «Pigen paa Anatomikammeret» (1837). I tillegg kommer sanger som «Steinbrytervisen» («Nisser og Dverge») (1841) og «Smaaguttenes Nationalsang» (1841) som mange synger med på, selv om man ikke nødvendigvis vet hvem som har skrevet teksten.¹⁴

Slik kan man fortsette den anekdotiske og lett tilfeldige oppramsing enda litt lenger, men til sammen vil det uansett bare utgjøre en forsvinnende liten del av et omfangsrikt forfatterskap, og langt flere dikt fortjener oppmerksomhet. Det utgjør én grunn til at det i denne avhandlingen er fire mindre kjente dikt som blir satt under lupen. Samtidig er alle diktene vektlagt som betydningsfulle av Wergeland-kjennerne. Diktene som skal undersøkes, er «Cæsaris» (1833), «Paa Havet i Storm» («PHiS») fra diktsamlingen *Digte. Anden Ring* (1834), «Kongens Ankomst» (1838) og til sist et lite kommentert

¹¹ For en nærmere gjennomgang av resepsjonen, se Stengrundet (2012: 66-70).

¹² Se Herleiv Dahl (1954), Rolf Nyboe Nettum (1992: 166-170), Atle Kittang (1989) og Odd Arvid Storsveen (2004: 521-527). Jeg kommer tilbake til Kittangs lesning i 2.2.

¹³ Når det gjelder de såkalte sykeleie- eller dødsleiediktene, har Storsveen bitt seg merke i det merkelige forholdet mellom forskning, kvalitet og status: «Det er da besynderlig å kunne konstatere at dette enestående knippet av dødslyrikk fra den antakelig mest omtalte dødskamp i vår historie ikke har fått en mer grundig og intens behandling i litteraturhistorien og de store Wergeland-biografiene – her blir diktene ofte stående mer som vignetter og illustrasjoner til Wergelands livsløp enn som betydelige kunstverk i seg selv. Eller de har fått en enda krankere skjebne: Verken hos Hartvig Lassen, Skavlan, Gran eller Troye behandles de overhodet!» (Storsveen 2004: 793). Deretter lister han opp mange Wergeland-studier og finner at selv de mest grundige, som for eksempel Aage Kabells (1956 og 1957), bare vier diktene om lag 5-6 sider til sammen (se Storsveen 2004: 794). Det er likevel slik, som det også viser seg i Storsveens videre gjennomgang, at det har blitt skrevet flere artikler og delkapitler om diktene fra denne perioden, se for eksempel Daniel Haakonsen (1965), Per Thomas Andersen (1990), Kittang (1998a og 1998b) og Alvhild Dvergsdal (2014).

¹⁴ Dette er for øvrig på ingen måte en utfyllende presentasjon av Wergeland-resepsjonen. Det finnes en rekke artikler om enkelttekster og andre deler av forfatterskapet, kjente så vel som mer ukjente. I tillegg finner man også større studier som ikke behandler enkelttekster, men som omhandler enten forfatterskapet som helhet eller større deler av det. Her kan nevnes avhandlingen til Yngvar Ustvedt (1964), der Ustvedt undersøker Wergelands naturdiktning, og Odd Martin Mælands (1969) avhandling om Wergelands diktsamling *Digte. Første Ring* (1829). I tillegg kommer blant annet Kabbell (1956 og 1957) og Storsveen (2004) som begge undersøker hele forfatterskapet med vekt på blant annet Wergelands ideologier og politiske holdninger. De to sistnevnte vil følgelig bli sentrale i min avsluttende diskusjon (jf. 8.2). Storsveens studie er for øvrig historisk, noe man finner flere av, ikke minst Rolv Laaches massive doktoravhandling *Henrik Wergeland og hans strid med prokurator Präem: aktmessig fremstillet for det meste efter utrykte dokumenter* (1927-1930).

sykeleiedikt, nemlig «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)» («Hilsen til Konning Oskar») (1845). I tilknytning av «Cæsarís» vil jeg for øvrig komme inn på den tidligere versjonen «Nicolais» (1831). Valget om å legge hovedvekten på «Cæsarís» heller enn «Nicolais» kommer av at «Cæsarís» er den mest kjente og omtalte versjonen, og av at den versjonen er mer kompleks enn forløperen.

Av de fire nevnte diktene har «Cæsarís» blitt én artikkel til del (Wojciechowska 1991), mens «PHiS» har to (sammenfallende) lesninger knyttet til seg (Thon 2002 og 2010). De øvrige diktene har i liten grad blitt systematisk kommentert. Ikke desto mindre blir altså alle trukket frem som betydningsfulle dikt i forfatterskapet, særlig når det gjelder spørsmålet om Wergelands holdning til autoritet.¹⁵ «Cæsarís» er for eksempel betraktet som et overgangsdikt der Wergelands diktning blir mer radikal og aktuell (Kabell 1956: 40-41). Diktet har også blitt omtalt som Wergelands mest radikale og hatefulle (for eksempel Ustvedt 2008: 169), og som det «monstrøseste af alle hans politiske Digte» (Lassen 1866: 173). «PHiS» har blitt beskrevet som «en særegen og samtidig typisk tekst av Wergeland fra denne [tidlige og radikale] delen av forfatterskapet» (Dvergsdal 2000: 95). «Kongens Ankomst» har på den annen side blitt trukket frem som et dikt som markerer Wergelands overgang til en ny ideologi hvori han er langt mindre radikal (Kabell 1957: 218). Det siste diktet, «Hilsen til Konning Oskar», har blitt omtalt som intet mindre enn det mest sentrale i hele forfatterskapet (Møller 1915: 234), og også som en 'smukk hyllest' (Vetlesen 1899: 39 og 40) der kongen blir «lovprist og hyllet for sin liberalitet» (Austarheim 1974: 69).

Den viktigste årsaken til at jeg har valgt akkurat disse tekstene, er at alle på et eller annet nivå omhandler makt og autoritet, særlig ved at diktjegets relasjon til og syn på autoriteter og autoritet settes i fokus. I «Cæsarís» er dette tydelig. Diktet omhandler en despotisk tyrann som slakter ned sine undersåtter, og som utfordrer Guds styre over jorden. Følgelig settes autoritetstematikken i spill på flere nivåer. Min lesning av «Cæsarís» støtter oppfatningen om at diktet er radikalt i den forstand at man finner et tydelig politisk opprør. Diktet er hovedsakelig et indignert uttrykk for forakt for tyrannen som slakter sine undersåtter, og som gjennom sine handlinger setter en

¹⁵ Hvordan de utvalgte diktene har blitt lest, gjør jeg nærmere rede for forut for hver lesning

stopper for en generell utvikling mot det bedre. Enkelte fortolkere har imidlertid også lest inn et religiøst opprør i diktet, i og med at Gud i diktet synes å ha flyktet. Jeg vil argumentere mot denne oppfatningen: Riktignok finner man anslag til et religiøst opprør, men forholdet mellom jeget og Gud ender ordnet og forsonet, og jeget underkaster seg Gudsautoriteten. Diktet inneholder således også en refleksjon over hva frihet er, og det er nettopp *ikke* frihet fra autoritet, som derimot er ønsket.

Et poeng i dette kapitlet er at den tidligere versjonen, «Nicolais», skiller seg fra «Cæsarís» på avgjørende punkter. I «Nicolais» finner man ikke bare det politiske opprør, men også det religiøse. Diktet ender dessuten i det åpne og uavklarte når det gjelder spørsmålet om autoriteter er ønsket eller ikke. Allerede her blir det dermed klart at min hypotese ikke vil holde stand. Dette bruddet kunne man kanskje (bort)forklart ved å vektlegge at «Nicolais» i en viss forstand, særlig formmessig, gir inntrykk av å være et uferdig dikt, et utkast. Selv mener jeg bruddet med hypotesen er viktig ikke minst fordi det underbygger påstanden om at denne studien er empirisk i sin innstilling.

Også i det neste diktet, «PHiS», er autoritet sentralt, om enn på mer indirekte vis. I dette diktet møter man et diktjeg som reiser fra det hjemlige og maktforholdene som råder der, og opprøret er både personlig og politisk begrunnet. Opprøret er imidlertid ikke enkelt. Diktjegets tenkning er nærmest gjennomgående knyttet til spørsmål om opprør: Hvordan skal opprøret være? Bør man gjøre opprør? Er det i det hele tatt mulig å gjøre opprør mot en sterk, sågar sublim autoritet? Slike spørsmål kretser jegets tenkning rundt, og jeget er langt mer tvilende og vekslende i sitt opprør enn jeget i «Cæsarís». Denne forskjellen kan man forklare ved å trekke inn konteksten: Wergeland var på dette tidspunktet skuffet over at løftene fra 1814 ikke var innfridd i Norge. Han ønsket seg dermed vekk derfra, samtidig som løsrivelsen er vanskelig for så vidt som han solidariserer seg med fedrelandet. Dette blir en dobbelthet som jeg i min lesning viser er innreflektert i diktets skiftninger, dets ambivalenser og endog i dets form.

I en lesning som vektlegger autoritetstematikken blir dessuten diktets avslutning interessant. I avslutningen søker jeget i dette såkalte revolusjonsdiktet seg til en ny autoritet. Dette viser at frihet i dette diktet, som i det foregående, ikke umiddelbart bør

oppfattes som frihet fra autoritet. En nyanseforskjell mellom de to diktene er at frihet fra autoritet heller ikke er en reell mulighet i «PHiS».

I de to siste diktene, det jeg kaller kongediktene, er det klart at autoriteten settes i fokus. Diktene er skrevet til og omhandler de to svensk-norske kongene i Wergelands levetid, henholdsvis Carl Johan (1763-1844) og hans sønn Oscar I (1799-1859). Ingen av disse diktene gir i utgangspunktet inntrykk av å være opprørske. Wergeland-familiens nære forhold til kongefamilien er velkjent, og diktene oppfyller slik sett forventningene om først og fremst å være hyllestdigt. Diktene *kunne* i så måte vært opprørske gjennom sitt ikke-opprør, det vil si ved å gå imot det man vanligvis ville forventet av en som ikke bare er romantiker, men også svoren republikaner. Det er imidlertid ikke på dette vis at autoritetstematikken settes i spill i disse diktene. Gjennom mine lesninger viser jeg at autoritetsforholdene kastes om på: I begge dikt finner man et kulturelt opprør mot det rådende makthierarkiet ved at diktjeget selv, som Poet, trer frem som norm- og premissgiver. Opprørene er på ingen måte direkte konfronterende, snarere subtile, om enn noe mer direkte i diktet til Oscar. Subtiliteten kan man må anta henger noe sammen med at diktene tross alt er skrevet til faktiske konger. Samtidig finner man også en forklaring til dette i diktjegets beveggrunner: Ingen av diktene viser frem et opprør mot monarkiet som styreform eller mot autoritet generelt. I det hele tatt er ikke frihet fra autoritet et alternativ i disse diktene, selv om frihetsspørsmålet er tematisert.

Dette raske omrisset av hva jeg vil argumentere for i mine lesninger, viser ikke minst at autoritetsbegrepet i denne avhandlingen er forholdsvis vidtfavnende. I det videre vil jeg kort forklare premissene for autoritetsbegrepet som blir tatt i bruk.¹⁶

¹⁶ Utvalg kan alltid være annerledes. I denne avhandlingen kunne man argumentert for at det for eksempel ville vært interessant å la et autoritetstematiserende dikt fra *Digte. Første Ring* (1829) erstatte enten «Cæsaris» eller «PHiS», siden disse to diktene ligger nært hverandre i tid. En slik endring i utvalget kunne gitt rom for å trekke linjer i forfatterskapet. Til dette er like fullt å si at utvalget er så avgrenset at det uansett er vanskelig å si noe avgjørende om utviklingslinjer. Dessuten har *Digte. Første Ring* blitt forholdsvis mye oppmerksomhet til del sammenlignet med de to nevnte diktene fra mitt utvalg. For eksempel er studiene til Mæland (1969), Groven Myhren (1974) og Dvergsdal (1991) viet *Digte. Første Ring*.

1.2 Autoritetsbegrepet

En autoritet forstår jeg i denne avhandlingen som en plikt- og normgivende instans. I autoritetens sted plasseres i denne avhandlingen både Gud og institusjonelle autoriteter. I tillegg vektlegges også maktstrukturer i mer abstrakt forstand. Det siste gjelder da særlig «PHiS». Det er, kan man si, i større grad de institusjonelle formene og strukturene i samfunnet som er sentrale, ikke de nære og private.

Felles i dette mangfoldet er dessuten at det i alle tilfeller dreier seg om *patriarkalsk* autoritet. Farsfigurer eller for eksempel farsautoritet er også fullt ut brukbare begreper i denne sammenhengen. For tre av diktene er det åpenbart at det dreier seg om patriarkalsk autoritet. Kongene, Cæsar og Gud blir alle oppfattet som patriarkalske autoriteter, men også «PHiS» passer inn siden maktstrukturene oppfattes som patriarkalske av diktjeget.

Denne måten å forholde seg til autoritetsbegrepet på har jeg hentet fra tidligere forskning på autoritetstematikk i romantikken. Når autoritetstematikk diskuteres og undersøkes i forskning på romantisk litteratur, står farsfiguren sentralt, og et så godt som allment lesegrep er å forstå denne instansen metaforisk.¹⁷ For eksempel skriver romantikkforskeren Horst Meller i sine artikler om opprøret mot farsautoriteten generelt og mot Gud spesielt (1978), og om opprøret mot den institusjonelle farsfiguren (1996). Wendell Stacy Johnson (1985) legger inn de samme glidninger i autoritetsfiguren, og lesegrepet er videreført i antologien *Vaterlosigkeit: Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee* fra 2010 (red. Dieter Thomä). Blant bidragsyterne der er det en felles enighet om at man med farsfigurer sikter til blant annet konkrete fedre, konger, prester og Gud.

Tenkemåten er for øvrig også konkret til stede i Wergelands forfatterskap. Der finner man at for eksempel konger og politiske ledere blir forstått som patriarkalske autoritetsfigurer. Blant annet beskriver Wergeland seg som en sønn overfor kong Carl Johan: «Kilden til at blive begeistret for ham [Carl Johan] flød ogsaa bestandig i mit Bryst, idet jeg elskede ham med et Barns altid friske Kjærlighed» (SS IV, 7. b.: 373).

¹⁷ Årsaken til at patriarkalsk autoritet blir sentralt, kommer jeg nærmere inn på i 1.3.

Annensteds omtaler han den franske revolusjonshelten La Fayette som «Frankriges Friheds Far» (SS I, 1. bind: 398).

Etter mitt syn er den klare fordel med dette lesegrepet at det åpner for mangfold i lesningen av autoritetstematikken.¹⁸ Ulempen er at «autoritet» er et vidt begrep som kan grense til det u håndterlige. Til det er å si at avgrensningen i denne avhandlingen er pragmatisk mer enn den er prinsipiell eller teoretisk i den forstand at avgrensningen som antydnet baserer seg på en tematisk lesning av de utvalgte diktene.

1.3 Autoritet og opprør i romantikken

Autoritet og opprør er begreper man ofte støter på i omtaler og karakteristikk av den romantiske diktningen.¹⁹ Særlig tydelig blir disse aspektene i tradisjonen knyttet til den såkalte romantiske helteskikkelsen. Denne tradisjonen viser romantikernes begeistring for opprøreren og opprøret. Dette finner man uttrykt for eksempel i Percy Bysshe Shelleys «A defense of Poetry» (1821/1840). Shelley omtaler der Satan fra John Miltons *Paradise Lost* (1667) som gjør opprør mot Gud. I Miltons verk finner Shelley en sympati med Satan som han selv deler og oppvurderer. Shelley skriver blant annet følgende: «Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil» (Shelley 2010). I det hele tatt er Satan er moralsk overlegen Gud, mener Shelley:

¹⁸ Analogien er riktignok ikke uproblematisk, noe man blir gjort oppmerksom på allerede i det Thomä regner som det første angrepet på det patriarkalske hierarkiet, det vil si i John Lockes *Two Treatises on Government* som kom i 1690 (Thomä 2010b: 12). En utdypning finner man hos Friederike Kuster. Hun påpeker at farsfigurene samlet skapte «eine hierarchische Kette von Vaterschaften, die sich wechselseitig begründen und stützen», men at man i Lockes tenkning finner at analogien like fullt har problematiske sider: «Das Hauptargument gegen die Übertragung des väterlichen Verhältnisses in die politische Sphäre liefert freilich die These, dass alle Menschen gleichermaßen selbstregierungsfähig sind und für ihren Selbsterhalt autonom sorgen können, kurz: dass sie *sui iuris* sind. Zwar werden Menschen in diesen Zustand nicht hineingeboren, aber sie werden doch für ihn geboren. Die temporäre Unterwerfung unter den Fremdwillen der Eltern ist nur vorläufig und ebenso naturwüchsig bedingt wie die kindlichen Windeln, die irgendwann abgelegt werden» (Kuster 2010: 68 og 69). Selv vil jeg kun problematisere analogien i den grad dette skjer i diktene selv.

¹⁹ Presentasjonen av tidligere forskning på romantikkens autoritetstematikk overlapper til dels med gjennomgangen i min masteroppgave (se Stengrundet 2012: 13-27 og 44).

Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments. (Shelley 2010)

Den romantiske helten har også blitt undersøkt og kommentert i romantikkforskningen som sådan, blant annet av Peter L. Thorslev (1962 og 1963). Thorslev understreker at tradisjonen er av romantisk art, noe som viser seg blant annet ved at det ikke var før med romantikerne at Miltons Satan ble regnet som en helteskikkelse:

[...] when [Satan] re-emerged in the romantic mind, he was no longer the (larval) serpent of the later books of *Paradise Lost*, but had reassumed his archangelic wings and had become intimately associated with romantic rebellion in the name of the new humanist self-assertion – particularly in association with his brother rebel against God, Prometheus. (Thorslev 1963: 251-252)

Thorslev beskriver ellers den romantiske helten generelt som en tydelig opprører, en som står på kant med (og utenfor) samfunnet, men som også nettopp er den som har romantikernes sympati:

The Romantic Heroes [...] stand firmly as individuals outside of society. Thoroughgoing rebels, they invariably appeal to the reader's sympathies against the unjust restrictions of the social, moral, or even religious codes of the worlds in which they find themselves (Thorslev 1962: 22).

I sin undersøkelse finner Thorslev en viss utvikling i at heltenes opprør i begynnelsen var rettet mot samfunnet, og at helten senere også vendte seg mot «the natural universe or against God himself» (Thorslev 1962: 66).

Også romantikk-forskeren Northrop Frye har befattet seg med emnet. Han vektlegger at man i romantikken ga rom for en ny type helter. Det kristne universet snus på hodet og tidligere miskjente mytologiske karakterer får en sentral plass i litteraturen:

With the Romantic movement there comes a large-scale renewal of sympathy for these rejected but at least quasi-tragic Biblical figures, who may be sent into exile and yet are in another context the rightful heirs. Cain, Ishmael, Esau, Saul, even Lucifer himself, are all romantic heroes. (Frye 1982: 182).

I likhet med Thorslev påpeker han at romantikerne har en særegen sympati med opprøreren: «When he is evil, there is often the feeling that, as with Byron's Cain, his evil is comprehensible, that he is not wholly evil any more than society is wholly good, and that even his evil is a force that society has to reckon with» (Frye 2005: 112).

Samlet sett kan man slå fast at opprøreren og opprøret i seg selv er høyt verdsatt i romantikken, og poenget er igjen at selve opprøret må undersøkes. Det som kommer til syne i den videre forskningen på autoritetstematikk i romantikken sett under ett, er da også det selvsamme poenget jeg ønsker å få frem også hos Wergeland: Opprøret arter seg på mangfoldig vis. Det er kort sagt et mangefasettert og vidt felt. Opprøret kan endog slå over i sin motsetning, som ikke-opprør. En slik oppfatning baserer seg riktignok på en hovedsakelig tekstekstern tenkning i og med at opprøret i så tilfelle viser seg som et opprør mot generelle forventninger til romantikeren. Forventningen om at romantikeren skal være opprørsk er for eksempel en følge av denne tradisjonens sterke tilknytning til den franske revolusjonen.

I det videre vil jeg og et kort omriss av forskning som viser frem flere sider i romantikkens autoritets- og opprørstematikk, blant annet ved å vektlegge *hvem* autoriteten er, hvorfor spørsmål om autoritet blir så sentralt, og ikke minst åpner studiene opp for interessante nyanser i opprørers holdninger til autoritet.

Jeg har tidligere påpekt at autoriteten i Wergelands dikt så vel som i romantikken som sådan ser ut til hovedsakelig å være patriarkalsk. Når det gjelder tidligere forskning på patriarkalsk autoritet, er den likevel relativt sparsommelig. Alle som har viet fenomenet oppmerksomhet, ser imidlertid ut til å enes om at nettopp denne autoriteten er svært

sentral i skjønnlitteraturen, i konkret så vel som i metaforisk forstand.²⁰ Dette gjelder generelt, som Otto Rank peker på allerede i 1926, Kurt Wais i 1931 og Helena Wahlström så sent som i 2010, og det gjelder romantiske tekster spesielt, noe Meller (1978 og 1996), Johnson (1985) og William Veeder (1986) argumenterer for. I Wergeland-forskningen har Alvhild Dvergdsdal (2000) og Leif Johan Larsen (2002) trukket frem at metaforiske farsfigurer er svært sentrale i *Digte. Anden Ring* (1834). Selv har jeg gjennom masteroppgaven min vist at både metaforiske og konkrete farsfigurer opptrer ofte og er sentrale i forfatterskapet som helhet (Stengrundet 2012).

Når det gjelder spørsmålet om *hvorfor* patriarkalsk autoritet blir så sentralt i romantikken, finner man forklaringer hos Thomä. Som så mye annet i romantikken kan årsaken skrives tilbake til den franske (og den amerikanske) revolusjonen og ideene som foranlediget den (Thomä 2010a: 8). Den franske revolusjonen var som kjent et opprør mot det hierarkiske patriarkalske samfunn som ble styrt av treenigheten GUD – KONGE – FAR. Gud autoriserte kongen, og begge holdt sin hånd over familiefaren, som dermed kunne fungere som en slags mikro-Gud (Thomä 2010b: 12). Frihet, slik den manifesterer seg i de revolusjonære ideene, setter farsfiguren i sentrum fordi den bærer i seg en forestilling om faderløshet. Det er denne forestillingen som er utgangspunktet for Thomäs antologi, en antologi som springer ut fra tesen om at «die Entwicklung moderner Gesellschaften auch als eine Geschichte im Zeichen der Vaterlosigkeit erzählt werden kann» (Thomä 2010a: 8).

Med denne innfallsvinkelen, å knytte farsfiguren og autoritetsrelasjoner og maktforhold til en samtidskontekst, legger Thomä seg tett opp mot tidligere forskning på romantikkens farsfigurer, særlig Wais og Meller, men karakteristikken av hvilket

²⁰ I forskningen finner man flere forsøksvise forklaringer på hvorfor farsfigurer eller opprørers relasjon til farsfiguren ikke har blitt særlig forsket på. Flere mener dette er et resultat av psykoanalysens dominans fra tidlig 1900-tall der farsfiguren stod i skyggen av morsfiguren, og for øvrig av den feministiske litteraturvitenskapens voldsomme fremvekst (se særlig Wais 1931, Veeder 1986). I takt med fremveksten av den såkalte mannsforskningen ser imidlertid farsfigurer ut til å få større plass også i litteraturvitenskapen. I den nordiske forskningen gjelder det særlig den konkrete farsfiguren i moderne litteratur. Mannsforskning som også har fokus på fedre spesielt, finner man blant annet hos Jørgen Lorentzen (for eksempel 1998 og 2006), Thomas Johansson (2001) og Torbjörn Forslid (2006). Romantikkens farsfigurer er imidlertid fortsatt sparsommelig kommentert i nordisk forskning. I den grad de har blitt det, dreier det seg om generelle og lite nyanserte kommentarer. For eksempel skriver Forslid at «sonens revolt mot en tyrannisk far är et viktigt motiv i 1800- och 1900-talens litteratur» (Forslid 2006: 54). For en grundigere gjennomgang av disse momentene, se Stengrundet (2012: 13-28).

syn på eller holdning til autoritet som kommer til uttrykk i de romantiske tekstene, springer fra det ene ytterpunktet til det andre: Wais mener romantikeren er utpreget ærbødig og kun opprørsk gjennom sitt ikke-opprør, mens Møller mener romantikeren er utpreget opprørsk, og at dette viser seg i et direkte og konfronterende opprør. Thomä mener romantikeren er opprørsk i utgangspunktet, men søker ny autoritet i etterkant av opprør og avskaffelse av farsautoriteten. Johnson mener derimot romantikeren kjennetegnes av en ambivalent innstilling til autoriteten som ligger der allerede i utgangspunktet: Romantikeren søker både opprør og forsoning. Lignende spredning finner man i diskusjonen om beveggrunnene, der de fleste antyder at den er politisk, men der det også åpnes for blant annet religiøse, private og estetiske opprør. På selvsamme vis finner man ulike muligheter for hvordan opprøret ender. Slik karakteristikkene over antyder, finner man både tanken om at det hele ender som en steil motsetning og tanken om at det ender i ny forsoning.

Denne bakgrunnen inspirerer til å undersøke tematikken i *norske* romantiske tekster, det vil si tekster ingen av de nevnte studiene befatter seg med. Avslutningsvis i denne avhandlingen vil jeg drøfte synspunktene fra de nevnte studiene nærmere og diskutere hvordan mine lesninger av Wergelands dikt plasserer seg i forhold til denne tidligere forskningen (jf. 8.1 og 8.3).

1.4 Autoritet og opprør i Wergeland-forskningen

Til tross for de patriarkalske autoritetenes vesentlige posisjon i både liv og diktning hos Wergeland er det en lite fremhevet tematikk i forskningen på forfatterskapet. Av tidligere litteraturvitenskapelig forskning på feltet utgjør min egen masteroppgave, *Autoritet og avmakt. De romantiske fedrene Adam, Adrian og Johnny i Wergelands forfatterskap* (2012), den første systematiske undersøkelsen av patriarkalske autoriteter i Wergelands lyrikk. I oppgaven undersøkte jeg konkrete fedre og far-sønn(barn)-relasjoner i tre dikt: De tidligere nevnte *Skabelsen*, *Mennesket* og *Messias* (avgrenset til fortellingen om Cain og Abel) og *Jan van Huysums Blomsterstykke* og i tillegg *Den*

engelske Lods (1844). Arbeidet med oppgaven avslørte at dette er et felt som inviterer til mer forskning, men da i et annet perspektiv. I masteroppgaven så jeg på det familiære og nære i Wergelands autoritetstematiserende diktning, og i streng forstand kan det sies å være en undersøkelse av *faderskapet* i det tidlige 1800-tallets litteratur. I denne avhandlingen utvider jeg perspektivet, og dermed aktualiseres også den forskningen som mer eller mindre eksplisitt ønsker å si noe om Wergelands forhold til makt og maktens representanter. Studiene tar ofte utgangspunkt i hvordan dette kommer til uttrykk i det lyriske forfatterskapet. Her vil jeg kun gi en kortfattet oversikt. En nærmere diskusjon av forskning som eksplisitt beskjeftiger seg med politiske og ideologiske utviklingslinjer i forfatterskapet, herunder særlig de forskerne som mer eller mindre eksplisitt kommenterer autoritetstematikken, følger som sagt i avhandlingens avslutningskapittel.

Med utgangspunkt i forfatterskapet, både det mer historiske og biografiske og det i utgangspunktet fiktive, har den senere forskningen avkreftet en lenge rådende oppfatning om at Wergeland politisk (og estetisk) sett er radikalt opprørsk og bare det, altså det Aarnes beskriver som det politiserte venstrebildet av Wergeland (Aarnes 1991). Selv om karakteristikken ikke rammer all *forskningen* man kan sortere innunder den såkalte venstretradisjonen, er det et bilde man finner for eksempel hos en sentral Wergeland-kjenner som Halvdan Koht (1908, 1950 og 1961).

Den senere forskningen argumenterer for at det som etter hvert ble regnet som venstrebildet, er et for ensidig bilde. Aage Kabell (1956 og 1957) har pekt på dette aspektet og tilføyer at det også gjelder mer generelt. Både høyre- og venstresiden har ifølge Kabell vist en «særdeles aktivitet for at bjærge den store skribent som partifælle» (Kabell 1956: 7).²¹ Storsveen forteller for øvrig at det faktisk var Camilla Collett som først satte ord på disse forholdene. Collett skriver blant annet dette: «Kunde stakkels Henrik se op af sin Grav, vilde han forbauses ved det Billede, Partifanatisme har skabt af ham. Ultra Radikaler, Kongehader, Republikaner – og hvad ved jeg alt!...» (Collett

²¹ For ordens skyld må jeg allerede her nevne at *høyrebildet* av Wergeland som Aarnes presenterer, ikke bunner i politiske og ideologiske aspekter. De som løftet frem dette bildet, tonet derimot ned radikaleren Wergeland til fordel for 'dikteren' Wergeland, det vil si det blir lagt større vekt på det estetiske (jf. Aarnes 1991: 19 og kapittel 3).

1890: 5 og Storsveen 2004: 65). *Denne* Wergeland, mener andre, er altså et vrengebilde, et resultat av myter som har blitt skapt rundt dikteren.²²

I dag finner man en enighet om at dikteren samlet sett er ambivalent i sin ideologiske og politiske grunnholdning. Disse ambivalente holdningene finner sin gjenklang i forfatterskapet, argumenterer forskerne. Ut fra dette har det har vokst frem en diskusjon om hvorvidt man i dette henseendet finner et *brudd* i perioden 1838-1839 der spenninger er å finne i sammenligningen mellom den unge og den eldre Wergeland, eller om det tvert imot er kontinuitet med naturlig utvikling der spenningene er å finne forfatterskapet igjennom.

Tanken om et brudd av en eller annen art blir antydnet hos Hartvig Lassen (1866) og nevnte Halvdan Koht (1908, 1951 og 1960). Etter mitt syn argumenterer imidlertid ingen av disse to for et faktisk brudd eller skille i det politiske, men heller en form for utvikling der Wergeland ikke bryter med, men snarere forsterker sin grunnholdning. Ikke desto mindre er det hos disse forskerne årstallene 1838-1839, som skal bli så sentrale, blir løftet frem. Det er nettopp disse årstallene og spørsmålene som er knyttet til dem, som er utgangspunktet for Kabell (1956 og 1957) og til dels for Storsveens (2004) omfangsrike tobindsavhandlinger som begge tar for seg forfatterskapet som helhet. Spørsmålet er altså ikke lenger knyttet til om venstrebildet er en myte eller ikke, men til hvordan ambivalensen manifesterer seg i forfatterskapet. Mens Kabell finner et brudd og slik sett en spenning som manifesterer seg i sammenligningen mellom den yngre og den eldre Wergeland, argumenterer Storsveen mot brudd-hypotesen, men for at Wergelands holdninger er preget av spenninger gjennom det hele.

Denne kjappe oversikten synliggjør at jeg skriver meg inn i en forholdsvis lang tradisjon gjennom spørsmålet jeg åpnet avhandling med, nemlig hvor opprørsk

²² I den nyere forskningen finner man for øvrig stadig ønsker om å nyansere eller avkrefte Wergeland-myter. Aarnes' resepsjonskritiske studie der han viser hvordan Wergeland har blitt brukt politisk, kan nevnes her. Andre igjen stiller seg kritisk til myter tilknyttet til det biografiske. Av nyere biografier bør særlig Odd Arvid Storsveens *Mig Selv. En biografi om Henrik Wergeland* fra jubileumsåret 2008 nevnes. Leif Høgghaug har også pekt på dette. I artikkelen sin oppfordrer han sterkt til å gå mytene som omkranser personen Wergeland nærmere etter i sømmene: «Det er en biografis fordømte plikt å korrigere de bilder som er blitt de rådende» (Høgghaug 2010: 172). I dette henseendet mener han Storsveens biografi om dikteren bør berømmes.

Wergeland er i sin diktning. Det synliggjør imidlertid også at svaret langt fra kan regnes som avgjort.

1.5 Avhandlingens gang

Avhandlingen er forholdsvis tradisjonell i sin utforming. I kapittel to gjør jeg rede for bakgrunnen og forutsetningene for mine egne lesninger. Underveis i kapitlet beskriver jeg relevante tradisjoner i Wergeland-forskningen. I kapittel tre gir jeg en kort generell oversikt over tematiske nedslagsfelt forskningen på Wergelands forfatterskap. Etter dette følger lesningene. De fire diktene blir lest hver for seg etter forfatterskapskronologien. I avslutningen vil jeg svare på mine egne spørsmål samtidig som jeg diskuterer hvordan mine lesninger av et knippe Wergeland-dikt plasserer seg i forhold til tidligere forskning på romantikkens autoritetstematikk og tidligere påstander om autoritetstematikk i Wergelands forfatterskap.

2 Lesningens forutsetninger

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for forutsetningene for mine egne lesninger. Måten man har forholdt seg til skjønnlitteraturen fra og etter romantikken på, har lenge vært nært tilknyttet kunstkonsepsjonen som kom i og med romantikken selv. Det er derfor viktig å påpeke at jeg i dette kapitlet ikke har som siktemål å si noe om hvordan romantikerne selv forstår sin diktning. Heller ikke er det viktigste siktemålet å si noe om hva romantikken *er*, selv om dette berøres i og med at begrepet romantikk på mange måter vil være sentralt.²³ Det jeg hovedsakelig ønsker å si noe om, er hvordan romantiske tekster *har blitt lest*. Dette vil munne ut i en klargjøring av hvordan jeg selv leser de utvalgte tekstene.

I det hele tatt er det et viktig poeng at avhandlingen ikke har som siktemål å komme frem til (enda) et nytt syn på hva romantikk er. Én årsak til det er at Asbjørn Aarseth, som er en av de tydeligste norske deltakerne i en vidtfavnende diskusjon om romantikken, allerede i 1985 slår fast at det finnes over 11 000 forskjellige oppfatninger og forståelser av romantikken (Aarseth 1985: 22). I dag ser jeg det derfor som mer tjenlig å forholde seg til etablerte hovedlinjer enn å tilføre enda en nyanse i mylderet. Synspunktene kan bli så mange at man rett og slett sprenger mulighetene for periodisering og avgrensning.²⁴

Wergelands lyrikk har tidligere blitt brukt i dette henseendet. Alvhild Dvergsdal ønsket i 1991 å antyde «et mulig innhold» til romantikk-begrepet ut fra en studie av Wergelands tekster (Dvergsdal 1991: 9). Dvergsdals studie er interessant og ambisiøs, og hun var tidlig ute med nye perspektiver, men selv forholder jeg meg til romantikk-diskusjonen på en annen måte.

Riktignok kan man se forfatterskapsstudier som viktige i romantikkdebatten ikke minst for å korrigere de foreløpige og rådende generaliserte forståelsene av romantikken. I Paul de Mans bidrag til romantikk-diskusjonen finner man nettopp en slik påstand: «All

²³ Det er rimelig å anta at romantikernes forståelse av momentene jeg skal diskutere, er mer komplekse enn de er i de senere videreføringene.

²⁴ En advarsel mot et for atomisert romantikk-begrep finner man også hos Jerome McGann (jf. McGann 1992: 738).

the comparative syntheses seem premature and remain on the near side of the insights one can gain from investigation of individual authors» (de Man 1984: 49). Han mente på dette tidspunkt at romantikken definitivt måtte opp til diskusjon igjen, fordi forståelsene var platte generaliseringer sammenlignet med oppfatningen man finner hos romantikerne selv. I så måte virker for eksempel Dvergdsdals innfallsvinkel fornuftig.

På den annen side finner man hos Jerome McGann en advarsel mot å utvikle nye romantikk-begreper i en forfatterskapsstudie. Han kritiserer René Welleks romantikkforståelse, som lenge var toneangivende, for å være en Coleridge/Wordsworth-romantikk (McGann 1992: 737). Sett i dette lyset vil en definisjon av romantikken basert på lesningene i denne avhandlingen ha stått i fare for å bli en Wergeland-romantikk med mindre overføringsverdi. Den viktigste årsaken til at det ikke blir foreslått et nytt innhold til romantikken, er likevel at avhandlingens hovedmål ikke er å undersøke romantiske drag i seg selv, noe som må være målet dersom man vil redefinere romantikken på en nyansert måte. Dette ville ikke minst krevd et langt bredere nedslagsfelt.

2.1 Romantikkens kunstkonsepsjon

I romantikken oppstår en ny oppfatning av kunst som bygger på autonomi- og organisme-tenkning. Denne tenkningen fikk som antydnet stor betydning for den senere litteraturteorien. I artikkelen «Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport» fra 1998 gjør Erling Aadland rede for «lyrikklesningens teoretiske rammer», herunder blant annet «den formalistiske omdannelsen» av den romantiske kunstkonsepsjonen (Aadland 1998: 23). Det vesentlige poenget er at lyrikklesningen lenge var bestemt av to grunnleggende tanker «som begge stammer fra den romantiske tenkning» (Aadland 1998: 37). Aadland utlegger den formalistiske forståelsen av en litterær tekst på følgende vis:

1 En lyrisk tekst er, som enhver annen litterær tekst og ethvert annet kunstverk, en autonom gjenstand. Denne tanke stammer fra den store estetikken (Kant og Hegel). Kunstverket er partikulært, og det er alltid sanselig; det er dertil alltid og evig kun seg selv. Det er dessuten selvgyltig, dets kvalitet og gyldighet har det kun ut fra seg selv, og ikke fra noen over- eller sideordnede aktiviteter, som f.eks. religion, vitenskap, filosofi, sosionomi e.l.

2 En litterær tekst har – fordi den er selvgyltig og autonom – sitt formål i seg selv, og ikke utenfor seg. Den har en formålmessighet (teleologi) som tilsvarende den levende organisme, som nettopp er selvgyltig pga. sin iboende formålmessighet (en tanke som går tilbake til Aristoteles). Det følger dermed at diktet, som er – eller i det minste metaforisk omtales som – en organisme, har sin egen struktur og form; og det er denne formen som er normen. Normen for litterær kvalitet finnes i diktet, ikke utenfor det.

(Aadland 1998: 37-38)

Nykritikken og formalismens videreføring av den romantiske diktoppfatning vektlegger altså særlig autonomi- og organisme-tenkningen. Forestillingen om autonomi gjør diktverket til en selvgyltig gjenstand, mens diktet forstått som en organisme innebærer tanken om at alle diktets enheter henger sammen med helheten, og man kan ikke fjerne en enhet uten at organismen dør.²⁵ En nykritisk lese måte kan vel å merke gjerne vektlegge interne spenninger i et diktverk, men man samler også alle motsetninger og spenninger i en harmonisk enhet. Det siste gjelder ikke minst når diktverket er romantisk. For eksempel beskriver den sentrale og tidligere nevnte romantikkforskeren Wellek det romantiske diktet på følgende vis: «It grows out of the organic analogy [...] but proceeds beyond it to a view of poetry as a union of opposites, a system of symbols» (Wellek 1955: 3). Hos Wellek vil også en harmoniserende lese måte peke mot et dypere erkjennelsesmessig innhold som gir diktverket og diktningen en harmoniserende og forsonende rolle i tilværelsen som sådan.

²⁵ Se for eksempel Morse Peckham (1951) og M. H. Abrams (1971) for grundigere utlegninger av romantikkens organisme-tanke.

De siste ti-årene har denne harmoniseringstanken blitt behørig kritisert, og det har vokst frem nye syn på romantikken som undergraver både romantikkens enhets-, helhets- og organisme-tenkning og det autonome synet på kunsten. Dekonstruksjonen spilte her en avgjørende rolle, ikke minst fordi den ofte tok utgangspunkt i nettopp romantisk litteratur. I det følgende skal jeg kort gjøre rede for noen hovedlinjer i den nyere forståelsen av tekster generelt og romantikkens tekster spesielt.

2.2 Idealisme/ironi

Organisme- og autonomitenkningen blir altså oftest satt i sammenheng med en idealistisk romantikkforståelse som man finner særlig uttrykt hos Wellek.²⁶ Hos Wellek er romantikeren kort sagt et inspirert geni som har innsikt i de skjulte sannheter – i verdens enhetsskapende ånd – og overskrider splittelsen mellom selvet og verden gjennom det symbolske diktet. Gjennom diktningen kan romantikeren nå den dypeste erkjennelse som er «nature as a living whole» (Wellek 1963: 161). De siste tiårene har flere argumentert for at Welleks idealistiske kjerne kategorier kollapser i de romantiske tekstene. I den dekonstruktive romantikkforståelsen har det visjonære geniet blitt ironiker, og man mener at det er splittelsen, ikke enheten, som dominerer det romantiske universet (jf. Wærp 1998: 127).²⁷ Et grunnspørsmål i romantikkdebatten de siste tiårene blir dermed om de romantiske tekstene er harmonidyrkende, eller er det heller slik at romantikerne lar de harmoniske og idealistiske ideene stå frem i et mer eller mindre ironisk lys? En av de første som griper tydelig tak i dette, er Paul de Man, en av dekonstruksjonens hovedrepresentanter.

De Mans tenkning kommer frem blant annet i essayet som danner utgangspunktet for min fremstilling, nemlig «The Rhetoric of Temporality».²⁸ I essayet tar de Man avsett i symbolet og i symbolets status i romantikken og i forskningen. Han viser først at

²⁶ Jeg gjør oppmerksom på at denne delen sporadisk overlapper med presentasjonen av romantikken i min masteroppgave (jf. Stengrundet 2012: 7-12).

²⁷ Jeg kommer nærmere inn på Wærp senere i denne delen.

²⁸ Dette essayet blir omtalt som «et oppgjør med nykritikerens [det vil si en welleksk] romantikkoppfatning» (Karlsen 2000: 24 n. 72).

oppfatningen om at romantikerne satte symbolet over allegorien, er en misoppfatning. Deretter argumenterer han for at allegorien er vel så tilstedeværende som symbolet, og videre at nettopp allegorien er det som viser frem «de utallige drømmer om disharmoni» (Wærp 1998: 132-133). Det er hovedsakelig denne siste delen jeg vil fokusere på.

Hva er egentlig symbolets funksjon, spør de Man og svarer at symbolet er et forsøk på å overvinne menneskets temporale skjebne:

The temptation exists, then, for the self to borrow, so to speak, the temporal stability that it lacks from nature, and to devise strategies by means of which nature is brought down to a human level while still escaping from «the unimaginable touch of time». (de Man 1983: 197)

Et sentralt spørsmål for de Man er imidlertid *om* de romantiske tekstene hevder en slik idealisme, som senere blir kritisert for å være en naiv illusjon siden gapet mellom selvet og verden heller ikke kan overvinnes gjennom språket, eller om forståelsen av de romantiske tekstene bunner i en ukritisk lesning som ikke ser tekstenes kompleksitet. De Man argumenterer for sistnevnte. Han polemiserer gjennomgående mot tidligere forskning, både amerikansk og fransk, som har blitt fanget av tendensen til å løfte frem symbolet som det ypperste poetiske grepet, og som dermed har lest romantiske tekster som utelukkende symbolske. De Man finner tvert imot at «allegorizing tendencies [...] are present [...] in all European literature between 1760 and 1800», og når allegorien viser seg, er det som «the most original and profound moments in the works, when an authentic voice becomes audible» (de Man 1983: 205). Det er med andre ord gjennom allegorien romantikeren viser seg å være bevisst den naive illusjonen om at splittelsen kan overvinnes. Dette kommer av at «the prevalence of the allegory always corresponds to the unveiling of an authentically temporal destiny» (de Man 1983: 206). For å forstå dette må man se nærmere på de Mans utlegning av allegorien.

De Man skriver at mens «the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin» (de Man 1983: 207). Alice A. Kuzniar forklarer dette som at allegorien viser tegnets temporale distanse og atskillelse fra det tegnet beskriver, og hun utdyper dette på

følgende måte: «In other words, what distinguishes allegory from symbol is both its nonsynchronic and nonsyncretic qualities» (Kuzniar 1989: 71). Poenget til de Man, slik jeg forstår han, er følgelig at allegorien synliggjør det illusoriske ved det symbolet postulerer, som er «the possibility of an identity or identification» (de Man 1983: 207). Når allegorien viser frem distansen til sitt eget opphav, oppgir den også ønsket om sammenfall. Allegorien «establishes its language in the void of illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as the non-self» (de Man 1983: 207). Det allegoriske tegnet inneholder dermed i seg selv «the negative moment [...] of renunciation» eller «of the loss of self in death or in error» (de Man 1983: 207). Otto Martin Christensen beskriver det som at allegorien (og ironien) «representerer en figurlig anskueliggjøring av menneskets eksistensielle grunnvilkår» (Christensen 2016: 18).²⁹

Den polemiske tonen de Man åpner med, er holdt i hevd gjennom hele utlegningen av allegorien. Avslutningsvis stiller de Man seg undrende til at kritikere og forskere ikke har sett at romantikerne selv, både teoretisk og litterært, ikke deler symbolestetikken den senere har blitt knyttet så sterkt til. Selv hevder han at symbolestetikken aldri vil «be allowed to exist in serenity; since it is a veil thrown over a light one no longer wishes to perceive, it will never be able to gain an entirely good poetic conscience» (de Man 1983: 208).³⁰

Det må nevnes at også de Mans ironi-begrep har vært sentralt for den dekonstruktive romantikkforskningen. Her skal jeg kun nevne noen korte punkter om ironi-begrepet, siden de grunnleggende og viktigste aspektene ved de Mans tenkning om romantikken blir klargjort gjennom hans refleksjon over allegorien. I «The Rhetoric of Temporality» understreker de Man at ironien ikke er «a preliminary movement toward a recovered unity», slik den har blitt oppfattet av for eksempel Jean Starobinski (de Man 1983:

²⁹ Mens det «romantiske symbolet, som etter sigende tildekker den splittelsen som preger mennesket som et språklig vesen, fremstilles [...] som en tilslørende forsoningstrope» (Christensen 2016: 18).

³⁰ I masteroppgaven min sa jeg meg enig i Dvergsdals påstand om at dekonstruksjonen kan forstås som en videreføring av «naiviseringen» av romantikerne (Stengrundet 2012: 12). Dvergsdal hevder nemlig at dekonstruktive lesninger «først og fremst synes å ta sikte på å vise 'dekonstruktørens' overskridende refleksjonskraft i forhold til dikterens» (Dvergsdal 2000: 106). Som denne fremstillingen har vist, tror jeg ikke de Man står for en slik videreføring, snarere tvert imot. Dvergsdals påstand ble for øvrig omtalt som «et merkelig utfall» allerede i Karlsens anmeldelse av antologien artikkelen er hentet fra (Karlsen 2001: 301).

219). De Man understreker tvert imot at begrepene ironi og allegori har mye til felles, blant annet i at begge «are determined by an authentic experience of temporality which, seen from the point of view of the self in the world, is a negative one» (de Man 1983: 226). Viktig er dessuten, som han skriver annensteds, at ironien er «the systematic undoing [...] of understanding» (de Man 1979: 301). Som Christensen påpeker, slekter de Mans ironi-begrep i så måte på Schlegels. For Schlegel er ironi en «uendelig selvoppløsende prosess», fordi han vikler seg inn i en «ironi som aldri opphører å ironisere over seg selv» (Christensen 2016: 20).

Tenkningen som kommer til uttrykk i «The Rhetoric of Temporality», blir en viktig bakgrunn for lesemåten man finner hos Jerome McGann, som går i kritisk dialog med Wellek. Ifølge McGann er Welleks romantikkforståelse problematisk fordi den «are dominated by a Romantic Ideology, by an uncritical absorption in Romanticism's own self-representations» (McGann 1983: 1). Det innebærer riktignok ikke at forståelsen er feil i seg selv, men Wellek feiler i det at han stopper lesningen for tidlig, slik også Jørgen Sejersted påpeker i en gjennomgang av diskusjonen: «[Lesningene] stopper ved den foreløpige, naive illusjonen før denne illusjonen avsløres i teksten eller i lesningen» (Sejersted 2009: 140). McGann beskriver Welleks forståelse som for abstrakt og nettopp «preliminary» (McGann 1992: 739).

Selv forfekter McGann at romantikkens tekster slett ikke er enhetlige og harmoniserende: «Romantic poetry, in short, constructs a theater for conflicts and interactions of the ideologies of romanticism» (McGann 1992: 739). Han mener at tekstene ikke bare «hold their ideas and projects open to transformation», men at det til tider går så langt at ideologiene når «their own self-destruction» (McGann 1992: 739).

De dynamiske og (selv)motstridende elementene i de romantiske tekstene mener McGann man kan få frem ved å studere dem «[...] from a Bakhtinian vantage, as a disputatious scene whose internal tensions re-present the strife of historical differentials and ideological conflict» (McGann 1992: 739). Dette må oppfattes som en referanse til Michail Bakhtins polyfoni-/flerstemmighetsbegrep, fenomenet forstått slik Bakhtin selv beskriver det i *Dostojevskijs poetikk* fra 1963:

Mångfalden av självständiga och icke sammansmälta röster och medvetanden, den äkta polyfonin av fullvärdiga röster, utgör i själva verket det grundläggande särdraget i Dostojevskis romaner. Det är inte en mängd karaktärer och öden i en enda objektiv värld som i ljuset av en enda författares medvetande rullas upp i hans verk, utan här kombineras (men sammansmälter inte) just en mångfald av medvetanden på lika villkor och vart och ett med sin egen värld i en viss händelses enhet. (Bakhtin 2010: 10, författars kursiveringer)

Et sentralt nytt aspekt i McGanns forståelse av romantikken er med andre ord at tekstene inneholder flere stemmer, herunder også stemmer som hevder at idealismen ikke er mulig, og dessuten at denne flerstemmigheten i diktet nettopp *ikke* syntetiseres til en harmonisk helhet.³¹ Det er med andre ord paralleller mellom McGann og de Man, men med den sentrale forskjellen at McGann ikke går like langt i den språkfilosofiske retningen som forløperen.

Spørsmålet om hvorvidt romantiske tekster ender i harmoniens eller i splittelsens tegn, har avstedkommet en tydelig diskusjon i Wergeland-forskningen. Nasjonalt har det i nyere tid riktignok blitt etterlyst et større fokus på lese måter som vektlegger splittelsen. I sin presentasjon av romantikken, som vel å merke ble skrevet i 1998, mener Henning Howlid Wærp at debatten har satt få spor etter seg i Norge (Wærp 1998: 134). Han gjentar det samme i 2001 (Wærp 2001: 246), og i tidsskriftet *Prosopopeias* romantikknummer, som kom så sent som i 2012, hevder Henning Hagerup at dette fortsatt er gjeldende (Hagerup 2012: 82). Etter mitt syn treffer påstanden dårlig når det gjelder

³¹ At diktene jeg skal lese, er lange, rent kvantitativt, er for øvrig i seg selv med på å bygge opp forventningen om at man vil finne polyfonien som McGann løfter frem. Jeg må understreke at de følgende betraktningene er skrevet med henblikk på lange dikt etter romantikken, men de er trolig beskrivende også for romantikkens langdikt. Poenget er at lange dikt ikke bare skiller seg kvantitativt fra korte dikt. Ole Karlsen har imøtegått nettopp slik antagelser og argumenterer mot at 'lang' kun skal blir brukt som en «beskrivende term» (Karlsen 2011: 57). Et langt dikt har altså andre kjennetegn enn det korte diktet, og Rachel Blau DuPlessis fremhever ikke minst det polyfone som et kjennetegn på det lange: «To say most of these modern long poems are hetero-discursive and hetero-generic is hardly to scratch the surface—literally anything can be found in them: shifting voices, including the polyvocal and multilingual, analytic claims, exorbitant intertextual citation (from other poems but also from treatises, scrapbooks, archives, documents), para-textual apparatuses (notes, doubled narratives, glosses)» (DuPlessis 2009). Peter Stein Larsen understreker at polyfoni er et kjennetegn ved langdiktet som en «række kritikere har fremhævet» (Larsen 2016: 205). Selv søker Larsen en «typologisering af langdigte i seks forskellige kategorier» der ikke alle listes med dette kjennetegnet, iallfall ikke som det fremste (Larsen 2016: 195). At han likevel ser ut til å betrakte nettopp flerstemmighet som et gjennomgående fenomen, viser seg når han skriver om såkalte interaksjonslyriske langdikt at disse kjennetegnes av «en mere radikal brug af flerstemmighed» (Larsen 2016: 204, min kursivering).

norsk romantikkforskning som sådan. I både Wærps egen avhandling *Diktet natur: Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli* (1997) og i Ole Karlsens avhandling *Fansmakt og bergsval dom: En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese* (2000) ligger en deMansk lese måte til grunn. I det hele tatt rammer ikke denne karakteristikken den nyere Wergeland-forskningen særlig godt. Der finner man tvert imot flere forskere som har tatt det dekonstruktive paradigmet innover seg.

Med utgangspunkt i Wergelands første diktsamling ønsker Dvergsdal i 1991 å utfordre den harmoniserende diktlesningen som da regjerte i forskningen. Hun kritiserer tidligere forskning for å ha «lest diktene som harmoniserte uttrykk *til tross for* diktets helhetsinntrykk, og ikke på grunn av det» (Dvergsdal 1991: 8, forfatters kursivering). En slik grunnleggende resepsjon-kritikk er hun ikke alene om. Hos Andreas Lombnæs finner man den samme tankegang når han hevder at Wergelands romantikk synes å være «en effekt av en romantisk lese måte» (Lombnæs 1994: 197). Den samme kritikken blir uttrykt av Erling Aadland:

Fortolkerne har utfoldet en påfallende iver for å gjøre Wergeland til en harmonidikter og romantiker han ikke er. Det betyr ikke at Wergeland *ikke* er romantiker, og det betyr heller ikke at romantikkens selvforståelse ikke er harmoniserende, *men det er den bare på et programmatisk plan*. Tekstene sier noe annet. (Aadland 2000: 46, forfatters kursiveringer)

I Wergeland-forskningen finner man også flere lesninger som er (ny-)retorisk orienterte, og som mer eller mindre eksplisitt problematiserer harmoniseringstendensene. Gjennomført dekonstruktive lesninger av Wergeland finner man i de instruktive bidragene til Kittang (1989 og 1998a) og Lars Sætre (1995).³² Kittangs lesning av «Mig selv» fra 1989 kommenterer jeg senere. I den senere

³² Sissel Furuseth antyder at det er hos Welhaven man finner de første anslagene til en dekonstruktiv lesning av Wergelands lyrikk. Furuseth skriver at Welhaven «peker fram mot senere psykoanalytiske, ideologikritiske og dekonstruksjonistiske lesestrategier» (Furuseth 2009: 78). Jeg mener imidlertid det er en forenklet forståelse av den dekonstruktive lesepraksis når den blir forklart som en 'destruerende' lesestrategi som viser at *Skabelsen, Mennesket og Messias* «ødelegges innenfra» (Furuseth 2009: 78 og 79). Welhavens lesestrategi minner lite om den dekonstruktive slik den er forklart av for eksempel Kittang (jf. Kittang 1998a: 89-91). For Welhavens Wergeland-lesninger, se Welhaven ([1832] 1991).

artikkelen leser han sykeleiediktet «Til Foraaret» med avsett i de Mans lesepraksis: Han utfører en dobbel lesning, først den meningsoppbyggende og deretter den meningsnedbyggende (eller den ‘dekonstruksjonistiske’) (Kittang 1998a: 91). Lest på denne måten avdekkes «motstridande og innbyrdes uforeinlege synspunkt i diktet» (Kittang 1998a: 94-95).

En dobbel lesepraksis finner man også hos Sætre, hos han under benevningene konstruktiv og dekonstruktiv (Sætre 1995: 273). Sætre understreker for så vidt at man ikke blir skuffet dersom man leser Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* ut fra et såkalt romantisk «*Vorgriff*»: «Organisme-tanken er umiskjennelig. Det er harmoniserande og forsonande, ikkje minst ved sin metaforisk og symbolsk likskapsdannande intensjonalitet» (Sætre 1995: 242). Diktet regnes da også som et estetisk-idealistisk høydepunkt i forfatterskapet. Etter en konstruktiv lesning leser imidlertid Sætre frem «motkrefter» til denne intensjonaliteten (Sætre 1995: 243). I det hele tatt er nettopp *Blomsterstykket* en tekst som viser at forskningen har foretatt en (nesten) total omdreining i dette spørsmålet. Diktet har vært gjenstand for forskning helt frem til i dag, og fra og med Sætres lesning har nesten samtlige lesere argumentert for at diktet ender i splittelsens lys.³³

Samlet sett kan man nok si at det er større sannhet i Sejersteds påstand enn i for eksempel Hagerups når Sejersted slår fast at han «*som de fleste andre senere Wergeland-lesere, [vil] bort fra den idealistiske harmonimodellen i Wergeland-forskningen [...]*» (Sejersted 2014b: 290, min kursivering). I det minste er det beskrivende for studier som vektlegger romantiske drag i lesningen av Wergeland der romantikk er forstått som romantisk idealisme. En riktigere påstand vil være at dekonstruksjonen har levd merkelig lenge, sterkt og uimotsagt nettopp i norsk romantikkforskning etter at den først gjorde sitt inntog, og det til tross for at dekonstruksjonen som sådan har blitt kritisert jevnlig i den nasjonale forskningen fra og med 1990-tallet og fremover. Dette spiller inn på min egen forståelse. Etter mitt syn har riktignok flere i Wergeland-forskningen på en overbevisende måte vist at

³³ Se Frode Helland (2003), Joachim Schiedermaier (2006), Berit W. Bjørlo (2007) og Stengrundet (2012). Unntaket fra dette skiftet finner man hos Erik Bygstad (2002).

Wergelands lyrikk sprenger rammene til den idealistiske romantikkforståelsen, men i denne avhandlingen vil jeg likevel ta noen forbehold også når det gjelder den dekonstruktive forståelsen.

Dekonstruksjonen spesielt tjener hovedsakelig som bakenforliggende inspirasjon i denne avhandlingen. En årsak til det finner man i kritikken som vanligvis blir ført mot dekonstruksjonen, nemlig kritikken mot den overskridende tanken om at alle tekster inneholder sin egen dekonstruksjon. Til grunn for dette ligger en negativ språkfilosofi som fører til at alle lesninger ender på samme sted (jf. Kittang 1998a). Kittang går i det hele tatt langt i retning av å hevde at dette er et ønske som overskygger interessen for litteraturen: «Alle dei konkrete lesingane som ein finn i de Mans skrifter, er til sjuande og sist berre påskot for å formulere denne negative språkfilosofien [...]» (Kittang 1998a: 95). Selv om dette trolig er en for kategorisk påstand, slik også Eirik Vassenden påpeker (Vassenden 2007: 358), så vil denne avhandlingen som før antydnet legge seg nærmere McGanns romantikk-oppfatning enn de Mans.

En annen skepsis til dekonstruksjonen som er verdt å legge merke til, er en skepsis som man kan utlede direkte fra Wergelands tekster, og som for øvrig kan gjelde mange forfattere. Sejersted impliserer nemlig at det er unødvendig å anvende dekonstruktive teorier i sin mest ekstreme form for å vise splittelse og dynamikk i Wergelands tekster. Han skriver følgende:

Tvilen omkring egen skjønnhetsidealisme og brytningen av symbolets estetikk mot en kald, kaotisk og kynisk virkelighet er ikke av språkfilosofisk eller metaforsteoretisk art hos Wergeland, men ligger direkte i hans livsfølelse og er langt på vei direkte artikulert i diktene eller ligger åpenbar i deres struktur (Sejersted 2014b: 290-291).

Denne kritikken har Sejersted fremført også tidligere, og da i dialog med Kittangs de Man-inspirerte lesning av Wergelands «Mig selv». Denne lesningen dreier inn på det området der dekonstruksjonen har hatt størst gjennomslag i Norge, ifølge Wærp i 2001. Wærp mener de dekonstruktive bidragene oftest stiller seg «kritisk til størrelsen 'dikterpersonlighet', og ser i romantikken heller en type 'bevegelig identitet', en serie masker eller muligheter der en fast jeg-struktur ikke lar seg fange» (Wærp 2001: 246).

Dette er langt på vei beskrivende for Kittangs konklusjon i hans lesning av «Mig selv». I et dekonstruktivt lys blir Wergelands «sjølvportrett» en tekst som viser «at 'sjølvet' ikkje er eit sentripetalt rom der metaforiske substitusjonar og totaliseringar skaper ei meining vi kan tileigne oss som 'identitet' eller 'indre samanheng'», og i ytterste forstand dekonstruerer diktet «sin eigen tittel», avslutter Kittang (Kittang 1989: 257). Sejersted mener at det «i grunnen [er] nok å parafrasere diktet» for å komme til denne konklusjonen (Sejersted 2011: 171). I tilfellet «Mig Selv» tenderer jeg til å være enig i kritikken Sejersted fremfører, selv om det muligens er vanskelig å vite i hvor stor grad denne eventuelle parafrasen er influert av Kittangs lesning. Sejersteds kritikk får likevel konsekvenser for min romantikkforståelse i den forstand at avhandlingen ikke legger til grunn en så negativ språkoppfatning som den man finner hos de Man.

Det siste forbeholdet jeg vil ta, har ikke bare med lesninger av romantikkens tekster spesielt å gjøre, men all tekstforståelse generelt. Det gjelder spørsmålet om hva teksten sier og hva man selv som leser tilfører teksten. For romantikkens del må man etter mitt syn ta opp igjen spørsmålene som var sentrale i romantikk-diskusjonen jeg har gjort rede for ovenfor, men da stilt på en annen måte: Finner man ironi og splittelse i teksten, eller er det snarere slik at man påfører teksten ironi og splittelse? Selv om det for meg dreier seg om en generell og prinsipiell kritikk, så har denne tanken blitt løftet frem særlig i forbindelse med de Mans bidrag, og den går direkte på hans teori om allegorien. Anne K. Mellor anklager de Man for å begå samme feil som han selv kritiserer. Mens de Man kritiserer tidligere forskere for å se symbol overalt, ser han selv allegori overalt, hevder Mellor:

A radical demystifier like Paul de Man subjects all linguistic discourse to skeptical analysis and rejects poetic symbolism [...]. In so doing, de Man arbitrarily privileges one form of literary discourse, the allegorical, over another, the symbolic. (Mellor 1980: 5)

Mellors alternative innfallsvinkel fører imidlertid til kritikk fra McGann, der han hevder at Mellor igjen går for langt i den andre retning. McGann mener Mellor ikke har øye for «the dark side of romanticism» (Strathman 2006: 10). Mellor, fortsetter

McGann, forfølger tekstenes ironi kun til det punktet der «skepticism does not ‘turn from celebration to desperation.’» (McGann 1983: 27).³⁴

I dagens litteraturkritikk fungerer merkelapper som flertydighet, tvetydighet og ambivalens som honnørord. Etter mitt syn bør man følgelig være oppmerksom på den nevnte kritikken. Mens man kan anklage harmoniestetikerne for å lese diktene som harmoniske uttrykk på tross av det diktet selv sier, kan man muligens anklage ironiestetikerne for det motsatte (med mindre man støtter de Mans negative språkfilosofi der språket uansett dekonstruerer seg selv).³⁵ I så fall snur man Wærps spørsmål på hodet. Der Wærp spør om romantikeren kan være ironisk, kan et like treffende spørsmål i dag være om romantikeren kan være såkalt naiv (jf. Wærp 1998: 132). Hovedpoenget mitt er imidlertid at det i denne avhandlingen ikke er et mål i seg selv å vise frem en negering av idealistiske kjerne kategorier, men ei heller er det motsatte et mål. Derimot er det slik at en oppfatning av at romantikkens tekster *kan være* ironiske, ligger til grunn, men dette er et empirisk spørsmål. Det veksler fra tekst til tekst. Dette må være den mest åpne innfallsvinkelen, siden den ideelt sett skjerper blikket for hva tekstene selv sier. Samtidig kan et for sterkt fokus på dette spørsmålet føre til at man gjør seg blind for andre aspekter ved teksten. Det er slett ikke alltid dette spørsmålet er tekstens viktigste spørsmål. Romantikk er mer enn idealisme eller ironi (jf. også 3.1).

2.3 Autonomi/heteronomi

Autonomi-tanken omhandler flere forhold, slik det kommer frem av Aadlands sitat ovenfor (jf. Aadland 1998: 37-38).³⁶ Det ene forholdet gjelder spørsmålet om kunstnerens og kunstens autonomi. Som nevnt oppfattet man det romantiske geniet

³⁴ Denne utlegningen står i gjeld til Christopher Strathman (2006). For videre utgreiing, se særlig kapitlet «Setting out: Toward Irony, the Fragment, and the Fragmentary Work» (1-27).

³⁵ De Man hevder at dekonstruksjon slett ikke er noe man kan tilføre teksten: «The deconstruction is not something we have added to the text but it constituted the text in the first place» (de Man 1973: 32).

³⁶ Jeg vil presisere at autonomiproblematikken også tangerer et tematisk aspekt i denne avhandlingen. Et tema som er tett tilknyttet autoritetstematikken, er individets frihet, det vil si autonomi. Spørsmålet om autonomi vil dermed inngå i lesningene i den grad tanken utgjør en del av tekstens tematikk.

som grunnleggende fritt, og kunsten ble oppfattet som fri i den forstand at ingen kunne legge bånd på den. Det er også slik at kunsten *ble* friere og mer autonom i og med den nye kunstkonsepsjonen, slik Erik Bjerck Hagen understreker at kunsten fra 1700-tallet har vært autonom i den forstand at den «først og fremst [har] blitt vurdert på egne estetiske premisser, og den har ikke hatt plikt til å være politisk ansvarlig, moralsk oppbyggelig, religiøst korrekt eller etterprøvbart *sann*» (Bjerck Hagen 2012: 15, forfatters kursivering). I denne sammenhengen må man imidlertid skille mellom kunstens autonomi og *kunstverkets* autonomi.

Når det gjelder *kunstverkets* autonomi, er det sentrale spørsmålet om kunstverket skal gjelde som en «selvgyltig» gjenstand som skal lese med vekt på indre strukturer og spenninger, eller om det heller skal leses mer heteronomt, med referanser også utover til forfatter, historisk kontekst og leserens aktiviteter, responser og følelser. Den første måten å tenke på finner man ikke minst i nykritikken, som er den skolen der «[a]utonomitanken er sterkest profilert» (Aadland 1998: 48). I nykritikken finner man nettopp teorier som bygger opp under autonome lesninger av verket. Heteronome lesninger vil til sammenligning være mindre interessert i forbudene nykritikken setter opp i sin teoridannelse, det vil si de velkjente slagsordsaktige «the intentional fallacy», «the affective fallacy» og «a poem shouldn't mean/But be» (Bjerck Hagen 2003: 18-24).

Tesen om kunstverkets autonomi kan brytes på mange ulike måter og mer eller mindre drastisk. Det gjelder både i teori og praksis. Den tidlige norske litteraturforskningen som etablerte seg i tidsrommet 1880-1940, gjorde det med sin såkalte historisk-biografiske lese måte, mens for eksempel poststrukturalistiske forskere bryter med autonomiestetikken på en annen måte igjen. Et eksempel derfra er tanken om at tekst og leser gjensidig konstituerer hverandre.³⁷ Et annet er et begrep som intertekstualitet som også viser til en type åpenhet man ikke finner i autonomiestetikken.

³⁷ I denne sammenhengen kan for eksempel dekonstruksjonen nevnes. Påvirket av hermeneutikken ser man leser og tekst som gjensidig konstituerende. Dette er et brudd med den typiske autonomitenkningen slik man kjenner den fra nykritikken, men i den dekonstruktive praksis er dette aspektet likevel lite synlig. Derek Attridge, som undersøker hvilke implikasjoner oppfatningen av verket som hendelse har, påpeker for øvrig at dette er en generell tendens i lesninger som på en eller annen måte hører til den poststrukturalistiske tradisjonen: «The statement that a work is not an object but an event may be a truism, but it is a truism whose implications have generally been resisted. In spite of a long history of critiques of the notion of literature as constative [...]

Tenkningen tilknyttet begrepet intertekstualitet finner man for øvrig hos romantikkforskerne jeg nevnte ovenfor. For de Man blir påvisning av (blant annet) intertekstualitet en måte å vise tekstens «allegorizing tendencies» på (de Man 1983: 205). I «The Rhetoric of Temporality» vektlegger de Man, med Wærps ord, «litteraturens avhengighet av tidligere litteratur» (Wærp 1997: 71). De Man selv skriver følgende: «The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* [...] of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority» (de Man 1983: 207, forfatters kursivering). Også McGann legger seg tett opp mot intertekstualitet idet han trekker veksler på Bakhtins polyfonibegrep, slik Julia Kristeva senere utmyntet intertekstualitetsbegrepet blant annet med rot i polyfoni- og dialog-tenkningen hos Bakhtin (jf. Kristeva 1986 og Karlsen 2000: 28-30). Kristeva utleder som kjent følgende innsikt fra Bakhtins tenkning: «[A]ny text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another» (Kristeva 1986: 37).

I en annen retning igjen går en nyhistorist som Butler, som mener at man må anse romantiske tekster (som alle tekster) som «open at both ends», ut fra tanken om at hverken forfatteren (mennesket) eller teksten (kunsten) er grunnleggende frie:

The writer takes in words, thoughts and structures from a babel around him, and his text is giving back into the same discussion, part, in short, of a social process [...]. Literature, like all art, like language, is a collective activity, powerfully conditioned by social forces, what needs to be and what may be said in a particular community at a given time [...]. (Butler 1981: 9)

Butler bryter autonomiestetikken i og med at hun vektlegger at teksten sier *noe om verden* eller om *forfatteren*.

En videre utfordrer til autonomi-konsepsjonen, som vel å merke ikke hentes direkte fra romantikkforskningen jeg har referert til i det foregående, og som for øvrig ble antydnet

surprisingly few of our readings acknowledge this in practice. We still talk about 'structure' and 'meaning,' and ask what a work is 'about', in a manner that suggests a static object, transcending time, permanently available for our inspection» (Attridge 2004: 69).

i forbindelse med post-strukturalismen, finner man representert (blant annet) i resepsjonsteorien som reagerte på at den «subjektive dimensjonen ved kunsten og kunsterfaringen» ikke ble innreflektert i de autonomiestetiske teoribygningene (Aadland 1998: 58).

Det dette synliggjør, er at man kan bevege seg i mange retninger som bryter med autonomiestetikken. For å klargjøre min egen posisjon vil jeg ta utgangspunkt i den nasjonale debatten om autonomiestetikken. Tenkningen er nemlig behørig diskutert, med Kittang og Bjerck Hagen som de sentrale deltakerne.³⁸ Underveis vil jeg også kort skissere autonomiestetikken sin posisjon i Wergeland-forskningen.

I *Diktekunstens relasjoner* fra 2009 vektlegger Kittang at hans forståelse av autonomiestetikken er en mer åpen variant enn den man finner hos «amerikanske nykritikere», og han beskriver den slik:

Sjølvs er eg glad over å ha kunna hente dei grunnleggande metodiske impulsane mine frå fransk og tysk litteraturvitskap på 1950- og 1960-talet. Slike tilnærmingsmåtar har eit breiare grunnlag i hermeneutisk, fenomenologisk og eksistensfilosofisk tenking enn den amerikanske nykritikken. Dei tilbyr tekstanalytiske og interpretative metodar som ikkje berre er smidigare og mindre formalistiske, men som også er kopla til ein *opnare variant* av autonomitanken. (Kittang 2009: 34-35, min kursivering)

Kittang tar eksplisitt avstand fra en definisjon som skulle peke i retning av dogmet om en «kunst for kunstens eiga skyld (*l'art pour l'art*), fullstendig løyst frå alle kontekstar, innestengd i seg sjølv og med referanse berre til seg sjølv» (Kittang 2009: 30). Autonomi handler ikke om isolasjon, mener Kittang. Slike påstander finner man bare i «grovkorna polemikk» (Kittang 2009: 45).

³⁸ I etterkant av utgivelsen av Bjerck Hagens innføringsbok *Hva er litteraturvitenskap* (2003) fulgte en avisdebatt om autonomiestetikken. Artikkelen fra Kittang som jeg tar utgangspunkt i (jf. Kittang 2009), baserer seg i stor grad på et innlegg fra denne debatten (jf. Kittang i *Klassekampen* 21. februar 2004). Jeg vil for øvrig påpeke at jeg tar utgangspunkt i forskernes teoretiske program slik det blir utlagt i noen utvalgte artikler og bøker. Jeg diskuterer med andre ord ikke hvorvidt teoriene deres samsvarer med den faktiske praksisen.

Kittangs grunnleggende poeng synes i utgangspunktet å være av metodologisk art. Han understreker nemlig at for å forstå teksten selv, noe som er målet, må man lese hele teksten autonomt *først*:

Det er teksten eller verket (inkludert «livsverket», forfatterskapen) som det er analysens eller interpretasjonens primære mål å klargjøre, og berre i neste omgang konteksten. I slik metodisk meining vil all tekstanalyse på eit eller anna vis måtte respektere den indre oppbygginga av ein tekst, som er autonomiens sentrale referanse. (Kittang 2009: 35)

Det betyr imidlertid ikke at teksten ikke er relatert til konteksten. Denne måten å forholde seg til tekst og tolkning på ser han derimot som forutsetningen for å kunne si noe om tekstens relasjon til konteksten: ««Det er berre gjennom eit nøyaktig tolkande arbeid med [for eksempel] romanen at vi kan seie noko sikkert om måten den er relatert til *si eiga samtid* på», og dette nøyaktig tolkende arbeidet innebærer å få tak i teksten som «ei eiga, slutta og spesifikk symbol- og formverd» (Kittang 2009: 29, forfatters kursivering). Sitatet viser imidlertid det viktigste poenget her, nemlig at Kittang setter intern tekstlesning som primær i forhold til en lesning som sidestiller teksten og dens ulike kontekster, det være seg forfatter-, historie- eller leserorienterte kontekster.

Som et motsvar eller en alternativ tilnærmingstype til den kittangske autonomiestetikk lanserer Bjerck Hagen det han kaller den heteronome lesemåte. Han utlegger forskjellen slik:

Med et autonomt verk forstås da et verk som først og fremst er en *tekst*, som kan og bør leses uavhengig av hva forfatteren måtte ha ment med den, uavhengig av hvordan leseren umiddelbart reagerer på den, og uavhengig av om den er *sann* om den ytre verden som omgir den. Med et heteronomt verk forstås derimot et verk der forfatterens person, leserens reaksjoner og alle tekstens sannhetspretensjoner og verdensreferanser er integrerte deler av verket, på lik linje med og blandet med tekstens tegn og betydninger. Det autonome verket hviler «suverent» i sin egen og primært estetiske verden. Det heteronome verket er en *prosess* med utallige og uoverskuelige forgreninger til det store livet og

den levende kulturen utenfor teksten. (Bjerck Hagen 2012: 13-14, forfatters kursivering)

Bjerck Hagen tar avstand fra autonomiestetikken også fordi den (som regel) faller sammen med en form for essensialisme, det vil si vesensdefinisjoner av litteratur og litterær fortolkning. For eksempel faller nykritikken innunder denne kategorien fordi man der bruker begreper som paradoks, spenning og ironi til å definere en spesifikk litteraritet, og fordi det finnes en spesifikk nykritisk metode, nemlig nærlesningen.

Med sin antiessensialisme henter Bjerck Hagen inspirasjon fra (ny-)pragmatismen, og herunder blant annet fra Richard Rorty som diskuterer skillet mellom «getting inside the text itself and relating the text to something else» og konkluderer på følgende vis:

This is exactly the sort of distinction anti-essentialists like me deplore – a distinction between inside and outside, between the non-relational and the relational features of something. For, on our view, there is no such thing as an intrinsic, non-relational property. (Rorty 1992: 93-94)

Når man, som pragmatistene gjør det, tar avstand fra tanken om at det finnes en litterær essens, får man heller «ingen *metode* som kan gi litteraturvitenskapelige undersøkelser noe mer konkret eller systematisk å arbeide med», men man må forholde seg til «noen fornemmelser av hva det kan være verdt å interessere seg for» (Bjerck Hagen 2000: 12, forfatters kursivering). Et verk-begrepet som likestiller teksten med for eksempel forfatter og verden, gir igjen en ikke-autonom metode der man kan åpne for tekstens ulike relasjoner når som helst i lesningen, uavhengig av om disse relasjonene er tekstinterne eller teksteksterne.

Diskusjonen om tekstens autonomi har altså vært tydelig til stede i den nasjonale forskningen. I Wergeland-forskningen er den imidlertid ikke spesielt synlig. På ett vis kan man si at den rene autonomiestetikken ikke har hatt særlig gjennomslagskraft, heller ikke da autonomi-konsepsjonen rådde grunnen, det vil si i tiden etter den historisk-biografiske skolens dominans og før poststrukturalismens inntog. Spørsmålet om autonomi handler riktignok om mer enn forfatterintensjonen, men dette er likevel det forholdet som særlig fremviser Wergeland-forskningens avstand til autonomiestetikken i sin mest utpregete form. I den tidligere forskningen finner man

nemlig en rekke historisk-biografiske tilløp med en forholdsvis enkel og direkte oppfatning av forholdet mellom liv og verk. Dette anslaget finner man endog hos Daniel Haakonsen, hvis avhandling fra 1951 ble sett på som ‘moderne’ fordi han tilnærmet seg tekstene på en måte som var «principielt uhistorisk» (Kabell 1956: 7). Aarnes trekker imidlertid en parallell mellom Haakonsen og Kabells angivelige motsatte ‘personalhistoriske’ metode (jf. Kabell 1956: 6). Aarnes peker på at Haakonsen i dag «først og fremst [betegner] den absolutte kulminasjon for et rendyrket estetisk, apolitisk og ahistorisk Wergeland-bilde», men mener likevel at blant annet «i sin dyrkelse av diktergeniet er Kabell og Haakonsen på linje med hverandre» (Aarnes 1991: 134 og 135).³⁹ I 1996 påstår Georg Johannesen at det kun finnes én større studie der Wergelands lyrikk faktisk blir lest ut fra teorier om «*kunstens autonome verdi*», og det er Odd Martin Mæland som altså leser Wergelands *Digte. Første Ring*. Studien kom i 1969, noe Johannesen betegner som nettopp «nykritikkens norske høysommer» (Johannesen 1996: 86, forfatters kursivering). Mæland skriver selv følgende om sitt tekstsyn og sin metode:

Moderne litteraturteori har etablert som primært aksiom for all tekstforståelse at det ikke eksisterer en 1 – 1 relasjon mellom dikter og dikt, eller mellom liv og diktning. En litterær tekst må analyseres og tolkes som en autonom, kognitiv meningsenhet, og tekstanalysens prinsipper er akseptert som en logisk og metodologisk selvfølgelighet i moderne litteraturforskning. (Mæland 1969: 21)

Denne måten å forholde seg til tekst på er likevel forholdsvis sjelden i forskningen på Wergelands forfatterskap.⁴⁰ Hovedsakelig mener jeg å finne en tendens til at man (mer eller mindre eksplisitt) sammenstiller Wergelands holdninger med diktets holdninger, iallfall gjelder dette forskere som har undersøkt, i deres øyne, *Wergelands* syn på makt og autoritet (jf. 8.2). På den annen side er det likevel slik at det utover denne ofte underliggende påstanden om forfatterintensjon er få som har brutt nevneverdig med

³⁹ Denne tendensen gjelder ikke bare i Wergeland-forskningen. Butler påpeker at mye av forskningen på romantisk litteratur er historiserende på en måte som svarer til tradisjonell historisme der forfatter og verk ble sett som en enhet (Butler 1981: 9).

⁴⁰ Dvergsdal mener for øvrig at heller ikke Mæland gjennomfører sitt eget program: «Fordi diktene samlet og enkeltvis forteller om dikterens utviklingsprosess, leses diktjeget i praksis som dikterens *jeg*» (Dvergsdal 1991: 17).

autonomiestetikken i (den litteraturvitenskapelige) Wergeland-forskningen fra og med Haakonsen, det være seg med vekt på en bredere kontekst, med vekt på leseren eller med vekt på intertekstualitet. Det gjelder iallfall de større studiene.⁴¹ Selv ønsker jeg ikke å videreføre denne praksisen.

I mine lesninger opererer jeg altså med et ikke-autonomt tekstbegrep, *men* jeg forholder meg autonomt til teksten i de tilfeller praksisen synes fruktbar. Bjerck Hagen understreker at praksisen er mulig: «En tekst er epistemologisk *heteronom* for så vidt som den samtidig er i leseren, i forfatteren, i verden og i seg selv; men vi kan alltid betrakte [teksten] med et (nykritisk) blikk som maksimerer dens selvstendighet» (Bjerck Hagen 2000: 67, forfatters kursivering). Min innstilling og praksis vil altså være eklektisk og pragmatisk. Mer konkret vil det si at jeg beveger meg fritt ut i det heteronome feltet der jeg finner det hensiktsmessig. Det er likevel slik at mitt hovedanliggende er å utføre tradisjonelle nærlesninger der Wergelands *tekster* kommer mer i sentrum enn den kontekstuelle rammen.

I denne avhandlingen har også tekstene selv vært avgjørende for bestemmelsen av hvordan jeg forholder meg til dem. Det er nemlig aspekter ved de utvalgte tekstene selv som gjør krav på en lesemåte som sprenger autonomiens strenge rammer. Særlig tydelig er det i det faktum at alle de utvalgte diktene kan karakteriseres som *leilighetsdikt*. Leilighetsdiktning har lenge hatt en odiøs klang, til tross for at selveste Goethe i sin tid påsto at alle hans dikt var leilighetsdikt. Erik A. Nielsen påpeker nettopp dette: «Det er næsten ikke muligt at fjerne den nedladende klang i ordet *lejlighedsdigtning*», og han mener det kommer av forestillingen om at en ordentlig dikter skriver «for evigheden og ikke blot for øjeblikket» (Nielsen 2010: 144, forfatters kursivering). Wulf Segebrecht har ellers tatt tak i tendensen til ikke å ta Goethes påstand på alvor: «Warum eigentlich nicht? Was ist das Sperrige, das Provozierende dieser Behauptung?» (Segebrecht 1991: 129).⁴² Denne negative tenkningen vil Goethe

⁴¹ Unntak fra tendensen er for eksempel påvirkningsstudier som man blant annet finner i antologien *Henrik – Heinrich – Heinrich: Interkulturelle perspektiver på Steffens og Wergeland* (2010, red. Jager og Gujord).

⁴² Jeg har brukt Segebrechts diskusjon fordi forståelsen av leilighetsdiktningen som han finner hos Goethe, synes å være mer treffende for Wergelands romantiske leilighetsdiktning enn en generell definisjon, som ofte springer ut av den barokke leilighetsdiktningen. Hos Segebrecht heter det at «[d]as Gelegenheitsgedicht kombiniert persönliche Spontanität mit gesellschaftlicher Verbindlichkeit» (Segebrecht 1991: 135). Hos Erik A. Nielsen, som diskuterer Kingos leilighetsdiktning, heter det til sammenligning at det «i barokkens leilighetsdigtning så

til livs. Han mener ifølge Segebrecht at «die 'alte' Casuallyrik [soll] aus er Verachtung, in die sie geraten ist, befreit und wieder zu Ehren gebracht werden» (Segebrecht 1991: 133). I så måte kan denne avhandlingen ses som et svar på Goethes på ingen måte utdaterte oppfordring, iallfall dersom den lykkes i sitt forsøk på å vise frem de utvalgte diktene som spennende og rike dikt, til tross for sin status som leilighetsdikt. Den vil, med Goethe, oppvurdere denne diktningens «literarischen Wertung» (Segebrecht 1991: 131).

Det er imidlertid det andre punktet i programmet Goethe utvikler med utgangspunkt i leilighetsdiktet, som er viktigst her. Det er at man bør anse «der Charakter der 'Okkasionalität' als ein Wesensmerkmal der Lyrik überhaupt» (Segebrecht 1991: 134). Tanken om det selvstendige (autonome) dikt blir ansett som feil (jf. Segebrecht 1991: 134).⁴³ Det betyr at alle dikt er tilknyttet konteksten (jf. også Butler 1981). Goethe ønsket med dette å angripe tanken om at det fantes to forskjellige typer dikt: Det høyverdige autonome diktet som overskrider tid og grenser, og det lave leilighetsdiktet som angivelig nettopp ikke gjør det. Grunnleggende sett, mener Goethe, dreier det seg om samme type diktning. Man kan imidlertid også tenke det som at noen dikt er tydeligere tilknyttet konteksten enn andre, det vil si diktene som vanligvis faller innunder en snevrere definisjon av leilighetsdiktning. Det gjelder diktene som skal leses i denne avhandlingen, og nettopp ved denne sjangertilhørigheten peker diktene tydelig ut mot en historisk samtid, og tilhørigheten gjør at kontekstualisering tvinger seg frem. Diktene taler altså selv for å gå ut over en autonom lese måte. Samtidig er diktene også av en slik kvalitet at de overskrider situasjonen de har blitt til i.⁴⁴

sjældent toner personlige ansigter og menneskelige karaktertræk frem igennem de mange præsentationsstykker» (Nielsen 2010: 140). Nielsen understreker da også selv at Goethes definisjon er annerledes, i betydningen mer subjektiv: «Goethes begreb om lejlighedsdigtet opfatter det indlysende nok i en ny tids ånd som en bredere og mer personligt motiveret genre» (Nielsen 2010: 144). I Wergelands leilighetsdiktning er denne subjektive dimensjonen ofte sterkt til stede. Jørgen Sejersted påpeker for øvrig at denne subjektiviteten kanskje ofte er oversett i leilighetsdiktning generelt, og han understreker at det delvis er «tekster som er rene øvelser i retoriske konvensjoner med et 'jeg' som kan referere til alle andre enn forfatteren (den døde i et begravellesdikt, bruden i et bryllupsdikt osv), men det er også leilighetsdikt med sterk privatpersonlig tilknytning» (Sejersted 2008a: 100 n. 4).

⁴³ Segebrecht forstår nettopp Goethes tenkning som en motstand til 1700-tallets gryende tanker om lyrikk. Det dreier seg da om en oppfatning av lyrikk som noe som «sich immer weiter von jeder gesellschaftlichen Verbindlichkeit entfernt und ihre Freiheit und Autonomie kultiviert» (Segebrecht 1991: 135).

⁴⁴ Nielsen argumenterer for øvrig for at det samme kjennetegner leilighetsdiktet i den barokke kristendommen, for den søker «at lægge et evighetsperspektiv ind over det momentane» (Nielsen 2010: 145). Også han argumenterer med andre ord imot en for enkel forståelse av eller avskrivning av den såkalte leilighetsdiktningen.

Sjangerspørsmålet bringer også spørsmålet om intertekstualitet på bane, i og med at sjanger nettopp er et intertekstuel element. I tillegg spiller alle de utvalgte diktene på velkjente motiver og tematikker. Som tidligere påpekt er teksteksterne elementer alltid allerede til stede i den skjønnlitterære teksten, og blant annet sjangermessig, motivisk og tematisk skapes forbindelseslinjer til en (tekst)verden utenfor det avgrensede diktet. I de utvalgte diktene er nettopp dette svært tydelig, om enn på forskjellig vis. Igjen synes den autonome lesestrategien å være lite fruktbar som enerådende lese måte. Avhandlingen vil riktignok ikke ha karakter av å være en påvirkningsstudie, men den vil altså inneha visse komparative eller intertekstuelle momenter. Det videre spørsmålet om det i slike tilfeller dreier seg om direkte påvirkning eller om likheter snarere springer ut av en generell tidsånd, er mindre viktig. Det kan være enten eller eller også begge deler, og slik vil det alltid være. Jeg forholder meg med andre ord forholdsvis fritt til tradisjonen. Jeg åpner rått og grovt sagt opp for referanser til tekster av Wergeland selv, tekster av andre forfattere, den romantiske tradisjonen eller skjønnlitteraturen som sådan, alt ettersom hvilken referanse som kan kaste lys over det Wergeland-diktet som til enhver tid er i fokus.

Når det gjelder forfatterpersonen Wergeland har jeg allerede innledningsvis proklamert at studien ikke er biografisk. Dette kan nyanseres. Studien er vel å merke ikke utpreget biografisk, og jeg er som før nevnt skeptisk til en for enkel oppfatning av forholdet mellom forfatter og verk. Det er likevel slik at jeg åpner opp for biografiske og historiske realopplysninger, og da særlig forut for lesningene. Jeg trekker inn den eller de biografiske og kulturelle konteksten(e) jeg mener utgjør et om ikke alltid tvingende nødvendig, så i det minste fruktbart eller interessant bakteppe for tekstforståelsen. Oppfatningen av hvilke slike kontekster som er relevante, vil trolig variere fra leser til leser og fra lesning til lesning. Ikke desto mindre blir det da også redelig å synliggjøre ens egen forforståelse.

Heller ikke leserens rolle er spesielt fremtredende i denne avhandlingen.⁴⁵ Det er likevel slik at det i begreper som pragmatisme og eklektisisme uavvendelig ligger et

⁴⁵ For eksempel mener Bjerck Hagen at «leseren blir en del av verket primært gjennom vurderingen av dets *kvalitet*» (Bjerck Hagen 2012: 61, forfatters kursivering). Rene kvalitetsvurderinger finnes ikke i denne avhandlingen.

leserorientert perspektiv. Jørgen Sejersted skriver følgende i en artikkel der han kommenterer Atle Kittangs og Asbjørn Aarseths innføringsbok *Lyriske strukturer* med avstikkere til 1700-tallets eklektisisme slik den er representert i Ludvig Holbergs tenkning:

«Eklektisisme» betegner da fra sin vitenskapshistoriske begynnelse i antikken og særlig i sin renessanse i tidligmoderne tid det motsatte av teoretisk sekterisme, en frihet til å velge de gode ideer og en personlig forpliktelse til å kjenne seg selv, som menneske og som forsker. Eklektisismen er da riktignok ikke «forpliktende» overfor et koherent sett allmenne abstrakte dogmer. Den er likevel forpliktende – overfor ens egen opplevelse. (Sejersted 2015a: 124)

I eklektisismens vesen ligger dermed tanken om at leserens og lesningens perspektiv spiller inn på betydningsdannelsen. Det samme kunne vært sagt om pragmatismen hvis man forstår den som en åpen holdning til egen metodisk praksis, for jo mer åpen metoden er, desto mer samles den i selve leseakten.

Videre innebærer en eklektisk og pragmatisk innstilling at jeg i mine lesninger ikke trer én utvalgt litteraturteori ned over samtlige Wergeland-tekster. Snarere trekker jeg inn teoretiske tankebygninger kun i den grad de synes virksomme for forståelsen av autoritetstematikken i tekstene. I denne avhandlingen bruker jeg i enkelte lesninger for eksempel den freudianske psykoanalysen, Burkes teorier om det sublime og Jonathan Cullers de Man-inspirerte lyrikkteori. I andre lesninger finner man forsvinnende lite av slike forståelsesrammer eller teorier, nettopp fordi jeg ikke har opplevd det som nødvendig eller givende for den aktuelle lesningen. Dette metodiske valget er inspirert av Richard Rorty, som skriver om litteraturteoretiske tankebygninger at de «simply gives you one more context in which you can place the text – one more grid you can place on top of it or one more paradigm to which to juxtapose it» (Rorty 1992: 105). Enhver tenkning er nyttig i den forstand at den ofte vil «give you something interesting to say about a text which you could not otherwise have said» (Rorty 1992: 105). Men mer enn det er det heller ikke, noe som nettopp har sammenheng med motstanden mot essensialisme-tenkningen: «Neither piece of knowledge tells you anything about the nature of texts or the nature of reading. For neither has a nature» (Rorty 1992: 105).

Følgelig finner man heller ikke noe argument for å velge én mesterteori som den overordnede og alltid gjeldende. I denne sammenhengen er det også viktig å understreke at Rortys pragmatisme knapt kan regnes som en slik mesterteori. Den må snarere tenkes som en *holdning*, og da en holdning som nettopp setter slike teorier til side.

En slik åpen metode vil åpenbart kunne resultere i et stort fortolkningsmangfold. Det er da også mitt håp at mine lesninger er ulike nok til å vise ulike sider ved Wergeland, men heller ikke mer ulike enn at de kan diskuteres som nettopp sider ved denne ene forfatteren, slik at de samlet sett sier noe nytt som gjelder akkurat hans forfatterskap.

3 Wergeland-forskningen

Innledningsvis ga jeg et kort omriss av hvilke tekster av Wergeland som er særlig frekvente i forskningen, og jeg viste til noen oppfatninger av hvordan autoritetstematikken utspiller seg i forfatterskapet. I kapittel to risset jeg opp teoretiske og metodiske paradigmer i Wergeland-forskningen når det gjaldt selve lesemåten. I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for Wergeland-forskningen etter *tematiske* nedslagsfelt. I den forbindelse vil imidlertid lesningene gruppere seg på samme vis som i kapittel to. Dette kommer av at de rådende paradigmene, særlig orienteringen mot idealisme og mot dekonstruksjonens ironi, er bestemmende både for lesemåte og for tematikk. På grunn av denne overlappingen vil jeg holde gjennomgangen på et minimum. Det må også presiseres at fremstillingen baserer seg på forståelsene av idealisme og dekonstruksjon slik de ble gjort rede for i det foregående kapitlet. Videre er det slik at jeg under dekonstruksjonen plasserer både utpreget deManske lesninger så vel som bidrag som i større grad kan knyttes til en idealismekritisk, men mer avdempet romantikkforståelse.

I det følgende gir jeg en overordnet oversikt, men det er *ikke* en fullstendig oversikt, til det er det for mange artikler med til sammen for mange nedslagsfelt. Jeg ser det som tjenlig med visse avgrensninger. For det første avgrenser jeg meg til ettertidsforskningen. Det vil si at for eksempel Welhavens og Nicolai Wergelands studier ikke er tatt med. For det andre vil jeg i all hovedsak forholde meg til litteraturvitenskapelig forskning knyttet til den lyriske delen av forfatterskapet.⁴⁶ For det tredje eksemplifiserer jeg tendenser ved å trekke inn det jeg anser som sentrale og/eller beskrivende forskningsbidrag.

Det må også nevnes at tidligere studier av Wergeland-forskningen har vært viktige for mitt eget overblikk. Den hittil grundigste studien av en slik art er Sigurd Aarnes' «*Og nevner vi Henrik Wergelands navn*»: *Wergeland-kultusen som nasjonsbyggende faktor* (1991). Aarnes' tese er at det er en tett sammenheng mellom den politiske historien i

⁴⁶ Det betyr at enkelte forholdsvis sentrale forskere faller utenfor denne gjennomgangen. Et eksempel er Jostein Greibrokk som i all hovedsak forholder seg til Wergelands prosa (jf. 2000 og 2002). En nyere artikkel er viet spørsmålet om Wergelands plass i skolen (se Greibrokk 2008).

Norge og kanoniseringsprosessen av Wergelands forfatterskap. Man får, mener Aarnes, «først et høyre- og så et venstrebilde av Wergeland» (Aarnes 1991: 14). Det dreier seg altså om det «avpolitiserte eller nedpolitiserte» høyrebildet, slik det vokser frem i den tidligste Wergeland-forskningen, som blir endret til følgende, ifølge Aarnes: «Mens man tidligere dyrket Wergeland som en stor poet, skifter nå tyngdepunktet over til Wergeland som venstreradikal dikterpolitiker, prototypisk venstremann og forbilledlig fedrelandsvenn» (Aarnes 1991: 19 og 20). Venstrebildet fester seg i kulturen og forskningen, men får ikke leve evig i sistnevnte. Aarnes finner at mens «venstrebildet sementeres i 17. mai-feiringen og i skolen, får vi en estetisk orientert Wergeland-forskning», og han mener denne «estetisk Wergeland-forskningen etter hvert utkonkurrerer og marginaliserer venstretradisjonen fra det 19. århundre i det vitenskapelige etablissement» (Aarnes 1991: 21). Aarnes har dermed beskrevet følgende utviklingslinje i forståelsen av Wergelands forfatterskap: Det går fra en tidlig estetisk orientering til en type politisert orientering og forståelse. Dette brytes igjen av en ny estetisk orientert bølge. Av disse to linjene mener Aarnes at langt de fleste nyere forskningsbidragene hører den seneste linjen til (Aarnes 1991: 137-138), en linje han som tidligere nevnt beskriver som «rendyrket estetisk, apolitisk og ahistorisk» og dermed så fjernt fra venstrebildet som det er mulig å komme (jf. Aarnes 1991: 134).

Min egen gjennomgang henter til dels impulser fra Aarnes' studie, men i særlig grad er min inndeling inspirert av Erik Bjerck Hagens artikkel «Om å tenke litteraturhistorie på nytt» (under publisering).⁴⁷ Det er riktignok paralleller mellom Bjerck Hagens artikkel og Aarnes' studie, for eksempel mellom Aarnes' såkalte venstrebilde og det Bjerck Hagen karakteriserer som en realismeorientert romantikkforskning. Bjerck Hagens neste kategori, idealismeforskningen, har på sin side paralleller til høyrebildet, som også Aarnes knytter til en «idealistisk – ofte religiøst anstrøket – con amore tradisjon som er karakteristisk for noen av de beste bidragene til Wergeland-forskningen i det 20. århundret» (Aarnes 1991: 125). Det som skiller Aarnes og Bjerck Hagen, er imidlertid vurderingen og til dels beskrivelsene av kategoriene. Aarnes ser

⁴⁷ Artikkelen omhandler nasjonale romantikkforståelser og kan følgelig ikke egentlig karakteriseres som en Wergeland-studie. På den annen side er det ikke langt unna at norsk romantikkforskning og Wergeland-forskning er to sider av samme sak.

nemlig ut til å nedvurdere venstretradisjonen til fordel for den estetisk orienterte tradisjonen ikke minst fordi han påstår at venstretradisjonen *ikke* bedriver forskning med vekt på det estetiske. Denne oppfatningen deler ikke Bjerck Hagen, som derimot oppvurderer og søker å rehabilitere denne delen av norsk forskningshistorie.⁴⁸

Den viktigste grunnen til at jeg forholder meg til Bjerck Hagens kategorier, er likevel at han etter mitt syn bruker en vanligere og ikke minst mer beskrivende terminologi for å gjøre rede for bevegelser, utviklinger og motsetninger i den nasjonale romantikkforskningen. En videre grunn er også at artikkelen er av nyere dato. Det vil si at den tar opp utviklingslinjer og omveltninger fra de siste tjue årene, og det er da heller ingen tvil om at mye har skjedd siden 1991 da Aarnes' studie utkom.

3.1 Paradigmer i Wergeland-forskningen

Bjerck Hagen kaller en tidlig fase i romantikkforskningen for den romantiske realisme, og det er kort sagt denne tradisjonen min avhandling først og fremst plasserer seg i forlengelsen av. Som nevnt innledningsvis er dette en tradisjon som har ligget forholdsvis brakk, noe også Bjerck Hagen kommenterer når han tidfester fasen:

Vi kan si at den realistiske romantikkforståelsens viktigste periode var tiden 1900–1920, men i hele perioden 1870–1940 eksisterer den side om side med den avvisende holdningen [til romantikken]. Etter krigen er den nærmest blitt glemt, iallfall i sin dypere egenart, slik forskerrekken fra Collin og Sars til Bull også lenge nesten var glemt. (Bjerck Hagen: Under publisering)

Forskere under den romantiske realismen er altså de som har blikk for at romantikken ikke bare er såkalt virkelighetsfjern idealisme, men at romantikk også var realisme. Realisme kan i denne sammenhengen forstås som for det første det Kabell betegner som en «detailrealisme» og å være «interessert i virkeligheden omkring sig», noe man kan vise gjennom å forankre diktningen i «timeligheden» (Kabell 1957: 258 og 259).

⁴⁸ Se også Bjerck Hagen (2012).

For det andre kan den også forstås som en poetikk som tilsier at diktning skal gripe inn i tiden, det vil si som en mer brandesiansk realisme (jf. også Bjerck Hagen: Under publisering).

Som Bjerck Hagens tidfesting avslører, kan flere tidlige Wergeland-forskere plasseres inn i denne kategorien: Olaf Skavlan (1892), Halvdan Koht (blant annet 1908, 1951 og 1960), Ernst Sars (blant annet 1900) og Gerhard Gran (1902 og 1915). Sars' karakteristikk av Wergelands diktning i essayet «Wergeland og Welhaven» (1900) kan tjene til eksempel på denne forskningstradisjonen. Sars påpeker at det for mange kan være nødvendig å skille mellom politikk og poesi, men ikke for Wergeland:

For Digtere med et mere udpræget artistisk Anlæg kan det være nødvendigt eller nyttigt at begrænse sig mest mulig til sin Kunst og holde sig udenfor det praktisk-politiske Liv. Men for en Begavelse som Wergelands [...] maatte et slikt Afsperringssystem være unaturligt [...]. (Sars 1912: 115).

Sars slår i det hele tatt fast at politikk og diktning henger sammen gjennom hele forfatterskapet: «Den Wergeland'ske Digtning var fra først til sidst paa det nøieste knyttet til Samtidens politiske Liv, hjemme og ude» (Sars 1912: 112).

Denne forskningstradisjonen ble etter hvert mindre levende, men den fortsatte gjennom forskningen til Harald Beyer (blant annet 1946) og Edvard Beyer (blant annet 1974), om enn ikke i like tydelig grad.⁴⁹ Et bidrag som også bør nevnes i denne sammenhengen, er Anne-Lise Langfeldt som brøt nokså påfallende med tidens øvrige forskning da hun i 1982 leverte hovedoppgaven *Romantikkens kvinnesyn*, som omhandler kvinnesynet i *Skabelsen*, *Mennesket* og *Messias* (1830).

Langfeldts bidrag minner i det hele tatt om at det finnes bidrag fra nyere forskning som iallfall *delvis* kan plasseres i denne kategorien. Forskjellen er at forskerne ikke har en like tydelig og gjennomgående profil. Ofte kan de plasseres innenfor andre kategorier, enten i ett og samme forskningsbidrag eller i forskningsproduksjonen sett under ett. Ett eksempel er Aage Kabell. Store deler av hans studie, særlig når det gjelder hans

⁴⁹ Til sammenligning lister Aarnes opp følgende forskere som tilhørende venstrebildet: Bjørnstjerne Bjørnson, Ernst Sars, Olaf Skavlan, Erik Vullum, Francis Bull, Halvdan Koht, Herluf Møller, Gerhard Gran, Halvdan Koht, Arne Bergsgaard og Harald og Edvard Beyer (Aarnes 1991: 11-22 og 108). Dette tydeliggjør sammenfallet mellom kategoriene til Bjerck Hagen og Aarnes.

lyrikklesninger, passer best inn i idealisme-tradisjonen, men enkelte partier kan plasseres i realisme-tradisjonen, for eksempel delen «Fiktionen» (jf. Kabell 1956: 290-354). Som jeg har påpekt innledningsvis, ønsker han dessuten gjennomgående å si noe om Wergelands ideologiske og politiske orientering slik den nedfeller seg blant annet i lyrikken (jf. 1.4). En annen forsker som orienterer seg mot realistiske aspekter i Wergelands lyrikk, er Jørgen Sejersted. For eksempel har han i en artikkel fra 2008 som Langfeldt vektlagt kjønnsperspektivet i *Skabelsen, Mennesket og Messias*. Artikkelen og hans forskning samlet sett hører imidlertid også til det dekonstruktive paradigmet.⁵⁰

I den neste fasen i romantikk-forskningen, den idealistiske, handler det tematisk sett, selvforklarende nok, om å finne frem til idealistiske nivåer i tekstene. Bjerck Hagen skriver at fasen starter på 1920-tallet, først med A. H. Winsnes, men det «sentrale dokumentet» blir Fredrik Paasches Wergeland-lesning (1932) (Bjerck Hagen: Under publisering).⁵¹ I Wergeland-forskningen er likevel det mest kjente eksempelet på tendensens begynnelse Daniel Haakonsens studie *Skabelsen i Wergelands diktning* fra 1951. Haakonsens beskrivelse av forskningens status bekrefter påstanden om at det skjer en endring i forskningens orientering. Han skriver følgende:

Det lille som er skrevet om Wergelands store verk, synes å ha slagside over mot de sekundære verdier i verket. Det er sjelden en ser de filosofiske og metafysiske problemer verket tumler med, bli grundig analysert, enda de hører med til

⁵⁰ Også min egen masteroppgave kan knyttes til dekonstruksjon så vel som til realisme. For øvrig mener Aarnes at Aslaug Groven Michaelsen er av de få nyere som fortsatt har «en viss kontakt med det gamle venstrebildet» (Aarnes 1991: 137-138). Formuleringen viser imidlertid at hun også kan plasseres i idealisme-kategorien. Ingrid Hauges gjennomgang av romantikken og av Groven Michaelsens forskning støtter denne oppfatningen (jf. Hauge 1997).

⁵¹ Aarnes mener man finner høyre-tradisjonen først hos Lassen, og at den senere blir representert i en noe annen form av Daniel Haakonsen og Aage Kabell, men også av blant annet Vilhelm Troye, Fredrik Paasche, Anders Herman Ebbestad og Per Saugstad (Aarnes 1991: 11-22 og 108). Det er denne tradisjonen som lever videre hos for eksempel Yngvar Ustvedt (1964), Odd Inge Mæland (1969), Dagne Groven Myhren (1974) og Svein Roald Moen (1988), fortsetter han (Aarnes 1991: 137-138). Jeg vil kommentere studiene til alle disse forskerne i det følgende. Også her er Aarnes, Bjerck Hagen og jeg for det meste på linje. Bjerck Hagen er imidlertid kritisk til at Lassen skal plasseres inn i denne kategorien. Han utdypet ikke dette i denne artikkelen, men iallfall setter han Lassen i samme kategori som Bull og E. Beyer (Bjerck Hagen: Under publisering). Aarnes mener derimot at «poenget for Lassen er at politikk og poesi ikke lar seg forene», og han skriver videre: «Grunnformelen i Lassens Wergeland-bilde er at Wergeland var dikter og bare dikter» (Aarnes 1991: 29 og 30). Min diskusjon av Lassen i avhandlingens avslutning vil implisere at min oppfatning av Lassen er på linje med Bjerck Hagens (jf. 8.2). Jeg tror ikke Lassen mener at Wergelands diktning ikke er politisk, det være seg den tidlige eller den sene.

verkets dikteriske kjerne. Det er forholdsvis større interesse for de mer agitatoriske innslag [...]. (Haakonsen 1951: 11)

Haakonsen benekter slett ikke at *Skabelsen, Mennesket og Messias* er et «politisk skrift i julirevolusjonens ånd og et forsvar for en rasjonalistisk tolkning av Jesu liv og lære», men fremholder at det vesentlige er «de filosofiske og metafysiske problemer verket tumler med» (Haakonsen 1951: 11).

Som senere leser vet man at det som med Haakonsens var en nyorientering, etter hvert ble den rådende nedslagsfeltet. Følgende større studier, som her blir presentert i kronologisk rekkefølge, illustrerer poenget. For Yngvar Ustvedts del er det liten tvil om plassering når han avslutter sin studie av Wergelands naturlyrikk med blant annet følgende: «[D]ikteren merker at naturen lever sitt eget, hemmelighetsfulle liv omkring ham», og i en «ekstatisk opplevelse av tingenes nærvær gjør det seg til ett med dem og lever sammen med dem» (Ustvedt 1964: 210). For det jevne mennesket får Wergelands diktning dermed den høyeste verdi, fordi den holder «tilværelsens storhet og rikdom opp for oss», og han viser oss «et glimt av noe evig», argumenterer Ustvedt (Ustvedt 1964: 212). Også Odd Martin Mæland (1969) tilhører, etter mitt syn, linjen etter Haakonsen. Det er lite realisme-tematikk å spore, men desto mer idealisme når han skriver at han med sin undersøkelse av *Digte. Første Ring* håper å forsvare «en hypotese om [Wergelands] radikalt moderne forståelse for at diktning – hans diktning – sprenger alle snevre rammer for erkjennelse av virkelighetsgåten og kan bygge bro mellom det jordiske mikrokosmos og det allgode makrokosmos, mellom jeget og Altet» (Mæland 1969: 10). Nå ønsker riktignok Mæland å trekke Wergeland ut fra den romantiske idealismen, men det er kun for å plassere han i symbolismen, som kan forstås som en modernistisk idealisme.⁵² Også de større studiene av noe nyere dato

⁵² Mæland ønsker å vise hvordan Wergeland kan forstås som en tidlig symbolist. For eksempel skriver han følgende: «Dernest vil vi hevde at utviklingen fra 1827 til 1829 ikke er preget av et skifte fra en idealistisk til en rasjonalistisk – monistisk – virkelighetsoppfatning, men av en utvikling fra en monistisk til en symbolistisk [sic] virkelighetserkjennelse og dermed fra en logisk-empirisk til en alogisk, mytisk erkjennelsesform» (Mæland 1969: 179). Forskjellen synes særlig å ligge i et tydeligere fokus på språket heller enn dikteren: «Dikteren selv ble underordnet sin tekst, og han deltok ikke lenger i verket som seer eller profet, men som diktende intelligens, som en språkets tekniker, alltid på jakt etter nye bilder, nye korrespondanser» (Mæland 1969: 44). Mælands studie ble kritisert av Dagne Groven Myhren som gjorde det til en hovedsak å «redde» Wergeland tilbake til den romantiske idealismen i studien *blomsten og stjernen. En kritisk imøtegåelse av «Eros og Mytos». En studie i Henrik Wergelands ungdomslyrikk* av Odd Martin Mæland (1974).

må plasseres i denne båsen. Jeg sikter for eksempel til Svein Roald Moens ([1987] 1988) studie av *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830) der han vektlegger blant annet verdensdiktets platonske nivåer, og gjennom å legge vekt på platonske og logosofiske nivåer plasserer også Dagne Groven Myhren ([1988] 1991) seg i samme gruppe med sin sammenlignende undersøkelse av det samme diktet og den senere omarbeidelsen *Mennesket* (1845). Til denne kategorien hører flere studier og selvfølgelig en rekke artikler. Som nevnt er dette hovedsakelig ment som en illustrasjon på tendensene.

Til tross for at mange, kanskje de fleste, har føtter i flere leirer, råder det likevel ingen tvil om at denne idealisme-orienteringen var svært dominerende i etterkrigstiden og fremover til 1990-tallet, men da tar da også dekonstruksjonen over som paradigme, også i Wergeland-forskningen. Hangen til å konsentrere seg om tekstens idealistiske nivåer fortsetter på sett og vis, men da med sikte på å vise hvor det hele bryter sammen (jf. n. 4). Tematisk ender dekonstruktive lesninger ofte i en diskusjon om språkets muligheter (og begrensninger).

Tendensene er klart til stede i de tydeligste dekonstruktive bidragene i Wergeland-forskningen. I Atle Kittangs tidligere nevnte lesning av sykeleiediktet «Til Foraaret» (Kittang 1998a: 95) blir den tematiske konklusjonen at «dødens realitet ikkje lar seg forsone gjennom språket», og i tråd med de Man blir dette *også* en fremvisning av en negativ språkfilosofi (Kittang 1998a: 95). Også Lars Sætre ender på dette punktet. Ved hjelp av de Mans dekonstruksjon blir teksten forstått som en allegori over «menneskeleg opphav og eksistensiell forankring, og over menneskelivets uverkleggjjerande forbanning: språkværets gjenstridige mønster av repetisjon og substitusjon» (Sætre 1995: 244).

Alvhild Dvergsdal er det også mulig å plassere her, i det minste i hennes tidlige forskerkarriere. Dvergsdal endrer imidlertid sin innstilling fra bidrag til bidrag, noe som i og for seg vitner om en empirisk innstilling man ikke alltid finner i Wergeland-resepsjonen. I sin tidlige Wergeland-studie av posisjonerer Dvergsdal seg klart i gruppen som stiller seg kritisk til Wergelands idealisme. Hun ønsker nettopp å utfordre slike forestillinger, ikke minst forestillingen om at man i Wergelands dikt finner «helhetlige og klare uttrykk – som regel uttrykk for en form for kristen-platonsk

verdensbilde» (Dvergdsal 1991: 8). Hun antyder også det mer språkorienterte fokuset når hun ut fra de Mans teorier, særlig tanken om at teksten kan si noe om «språkets mekanismer generelt», utleder følgende spørsmål: «[H]ar disse moderne erkjennelsene uttrykk allerede i Wergelands dikt?» (Dvergdsal 1991: 21 og 22), men avslutter likevel studien med å påpeke at «generelle trekk ved meningsproduksjon, språkbruk og tekster» ligger utenfor studiens rammer (Dvergdsal 1991: 146). Heller ikke i sin senere Wergeland-forskning går Dvergdsal i retning av det mest utpregete dekonstruktive. I en artikkel fra 2000 tar hun i det hele tatt avstand fra dekonstruksjonen (jf. Dvergdsal 2000: 49, jf. n. 30), men uten at hun dermed er opptatt av tekstens idealistiske nivåer. I undersøkelsen av *Digte. Anden Rings* metapoetiske sider anlegger hun derimot et perspektiv som snarere går i retning av tekstenes realistiske sider. Ikke desto mindre finner man hos henne senere bidrag som hører til i den idealistiske kategorien, for eksempel når hun ønsker å vise en utvikling i Wergelands diktning fra «nyplatonsk og panteistisk religiøsitet» til en «jødisk-kristen kulturarv» (Dvergdsal 2002: 149, forfatters kursivering). I en relativt ny lesning av Wergelands sykeleiedikt beveger hun seg igjen tilbake til det mer idealisme-kritiske når hun avslutter lesningen med følgende utsagn:

Det brå og uformidlende ved døden får siste ord. Den bare kommer, man rives vekk, og det er i bunn og grunn noe man aldri helt kan forsone seg med og gi en harmonisk form. [...] Bevegelsen går mot økt innforståthet og klarhet, men til det siste blir døden stående som et skremmende brudd med alt som er kjent. (Dvergdsal 2014: 316-317)

En entydig plassering er med andre ord vanskelig. Hovedsakelig synes imidlertid Dvergdsal stadig å kretse rundt spenningen idealisme/dekonstruksjon. Også hun er følgelig med på å befeste at dette er den nyere norske romantikkforskningens viktigste nedslagsfelt.

Kretsingen rundt den nevnte spenningen blir som allerede antydnet ikke utfordret i særlig grad i dette årtusenet, iallfall ikke i den utpreget litteraturvitenskapelige forskningen. Det har da heller ikke blitt skrevet særlig mange større studier om Wergelands diktning i denne perioden, kun to. Den ene er Odd Arvid Storsveens (2004)

doktoravhandling som bryter litt med dette tematiske nedslagsfeltet, ikke minst fordi studien er mer historisk orientert. Jeg vil derfor ikke gå videre inn på den her. Den andre er Frode Hellands (2003) undersøkelse av Wergelands *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840), som man igjen kan kategorisere som mer tradisjonell litteraturforskning.

I sin lesning av *Blomsterstykket* diskuterer Helland forholdet mellom diktetekunst og malekunst. Når Helland skriver følgende om tekstens resepsjon, tydeliggjør han at også han i stor grad vil forholde seg til spenningen mellom idealisme og dekonstruksjon: «På den ene side har vi de 'tradisjonelle' [det vil si idealistiske] analysene, som alle på forskjellig vis hevder at Wergeland her lykkes i det Lessing mener er umulig, nemlig å male, la teksten få romlig karakter, slik at tid *blir* rom» (Helland 2003: 133). Som motsetning setter han opp Sætres lesning. Helland selv *vil* «bestride begge disse synspunktene», men grunnleggende sett ender hans lesning i dekonstruktive innsikter. Helland skriver først følgende om «skillet mellom visuell og verbal representasjon»: «Dette forholdet får aldri anledning til å gå opp i en bruddløs, harmonisk syntese. Geniets visjon kan ikke garanteres gjennom en fullendt representasjon, men vedblir å preges av en hardnakket og utryddelig disharmoni» (Helland 2003: 218). Helland stiller seg ikke desto mindre kritisk til det utpreget dekonstruktive. Han vedgår at teksten kan stoppe på et slikt punkt: «Der teksten ender i det paradoksale, er det bare fortolkningsmessig vold som kan gi svaret, gjennom utelukkelsens eliminering av andre svar eller stemmer» (Helland 2003: 220). For Helland er det imidlertid noe «utilfredsstillende [...] å bare skulle bøye seg i age for kunstverkets paradoksale, uutsigelige tale på denne måten» (Helland 2003: 220), men uten at det blir helt avklart hvilken posisjon han ender i. Formuleringer som at diktet «viser til en erkjennelsesmessig tilstand som vi best kan karakterisere som moderne», tyder nok på en orientering mot det dekonstruktive paradigmet. I avslutningen påpeker han sant nok at Wergeland ikke dermed «er en rendyrket modernist, der sammenbruddet i enhver helhetlig og harmonisk erfaring av totaliteten tas for gitt», og han fremholder dobbeltheten som noe av «styrken» ved teksten: «En moderne relativitet og tendensiell skepsis er framstilt *samtidig med* et voldsomt ønske om å komme bak eller under en slik flytende og flyktig overflater» (Helland 2003: 226-227, forfatters kursivering).

Konklusjonen er likevel talende på sitt vis, i og med at han vektlegger at de to tendensene aldri får «gå opp i en høyere enhet eller harmoni» (Helland 2003: 227).⁵³ Samtidig synliggjør Hellands strev at hvis man vil ut av denne enten-eller-posisjonen, må man anlegge eller åpne for andre perspektiver, for eksempel et mer realistisk orientert perspektiv.

Ønsket om å trekke Wergeland ut av den idealistiske romantikken og over mot en tidlig modernisme gjenfinnes også hos Andreas Lombnæs, som allerede har blitt presentert som en forholdsvis tidlig kritiker av tanken om at Wergeland best beskrives som romantisk idealist (jf. 2.2 og Lombnæs 1994: 197). Et eksempel finner man i hans artikkel med tittelen «Skapende fravær. Språk, subjekt og utviklingstro i Henrik Wergelands *Skabelsen*» (2007). Gjennom en allegorisk lesning argumenterer Lombnæs for at *Skabelsen* skal forstås som en poetikk, og han argumenterer for at Wergeland i den forbindelse fremstår som en tidlig-modernist som på sitt vis peker fremover mot de språklige innsikter som kommer med (eller som først ble klart formulert med) Saussure. Hos Wergeland finner vi kimene til en innsikt som i modernismen vil få betydning for «menneskets (selv)forståelse», slik Saussures innsikter senere blir videreutviklet av Lacan og Derrida, argumenterer Lombnæs (Lombnæs 2007: 20). Romantikken blir også tematisert i to andre Wergeland-artikler fra Lombnæs. I den tidligste avslører utgangsspørsmålet at idealismespørsmålet og idealismekritikken står sentralt: «Det overgripende spørsmålet vil være om Wergeland [i *Skabelsen*, *Mennesket og Messias*] har noe å gi den som ikke er tilfreds med et idealistisk virkelighetssyn» (Lombnæs 2008: 43), og i den seneste vil han utforske «Wergelands forhold til det romantiske syndromet» gjennom en sammenligning med Henrik Steffens (Lombnæs 2010: 158).

Man finner flere navn i den nyere forskningen som kunne vært nevnt i denne sammenhengen, eller som i det hele tatt er viktige i den nyere resepsjonen, men

⁵³ En tidligere artikkel der Helland leser diktet «Under en Birk», viser den samme orienteringen. Helland nærmer seg dekonstruktive negasjoner i formuleringer som dette: «Sorgen, melankoliens mørke, er gjennomgangstema i [‘Under en Birk’], og her ser den ut til å åpne for en nokså dyster lesning, i og med at dette mørket ikke engang i døden ser ut til å kunne overvinnes fullstendig» (Helland 2002: 94). Negasjonen blir i det hele tatt oppvurdering når han avslutter med at diktets «sublime dunkelhet» muligens er «det som gjør det mulig å lese diktet med så stort utbytte, den dag i dag» (Helland 2002: 95).

hovedtendensene skal nå være klare.⁵⁴ Når det gjelder mitt forhold til tidligere forskning, ønsker jeg dessuten å understreke følgende: Til tross for at jeg i avhandlingens innledning (jf. 1) og til dels i denne gjennomgangen antyder en grunnleggende resepsjonskritikk med tanke på at forskerne stedvis er for lite empirisk orienterte, ser jeg en betydelig verdi i de tidligere lesningene. De bør på ingen måte enkelt avskrives, noe jeg mener har vært og er en uheldig tendens i Wergeland-resepsjonen.

Som det har kommet frem, er forfatterskapet omkranset av forestillinger og myter av diverse art som mange forskere enten har støttet opp om eller stilt seg avvisende til. Aarnes viser gjennom sin resepsjonsstudie at tendensen lenge var et enten/eller-forhold til tidligere forskning med mål om å skape et utvetydig Wergeland-bilde. Denne oppfatningen støtter også Dagne Groven Myhren i sin anmeldelse av Aarnes (Groven Myhren 1992: 370).⁵⁵ I dag er ikke denne enten/eller-holdningen like gangbar som før, snarere tvert imot. I nyere artikkelsamlinger etterstreber Wergeland-leserne å vise frem nye sider i det mangfoldige forfatterskapet, hvilket i seg selv er forbilledlig. Etter mitt syn hefter det imidlertid en utpreget problematisk side ved praksisen i de tilfellene der det gripes fatt i én tekst eller ett fenomen *samtidig* som man lar tidligere forskning og det store Wergeland-bildet være uartikulert. Dette skaper et fragmentert bilde av forfatterskapet.⁵⁶ Uten en dialog med resepsjonen og ideene som er tilknyttet forfatterskapet, står man nemlig i fare for å atomisere hele «begrepet Wergeland», som Kabell kaller det (Kabell 1956: 8). Dette blir særlig gjeldende for leseren som streber etter å vise frem nye sider med nedslag kun i ett fenomen eller med et avgrenset tekstutvalg, slik som tilfellet er i denne avhandlingen.

⁵⁴ Andre navn i nyere forskning er for eksempel Jahn Thon (jf. 2002, 2008 og 2010). De av hans artikler som knytter an til det lyriske forfatterskapet, kommer jeg nærmere inn på i lesningen av «PHiS». Atle Kittang og Jørgen Sejersted har ikke fått en større generell presentasjon i denne delen, men de har blitt nevnt (og vil bli nevnt) såpass ofte at enda en innføring synes overflødig.

⁵⁵ Når jeg skriver Wergeland-bilde, mener jeg det samlede bildet av *forfatterskapet*, ikke av den biografiske Wergeland.

⁵⁶ Jeg sikter for eksempel til de nyere antologiene *Henrik Wergeland. Såmannen* (2008, red. Anne Kydland, Dagne Groven Myhren og Vigdis Ystad) og *Bedre Tiders Morgenrøde. Utopi og modernitet hos Henrik Wergeland* (2008, red. Andreas Lombnæs og Jahn Thon). Jeg vil presisere at det ikke er enkeltbidrag jeg er kritisk til, men det fragmenterte bildet som alle bidragene samlet skaper.

Som jeg nevnte i avhandlingens innledning, betyr imidlertid ikke dette at jeg søker mot en enhetlig eller endegyldig oppfatning av forfatterskapet, slik tilløpet til dels var under den gamle venstretradisjonen som løftet frem Wergeland som frihetsorientert nasjonalskald, eller som det var når den påfølgende estetisk orienterte bølgen rendyrket de idealistiske og universalromantiske ideene i forfatterskapet, som deretter ble erstattet av en tilsvarende dyrking av de ironiske sidene i forfatterskapet. Jeg mener forståelsen av forfatterskapet må kunne samles under ett, men da som dynamisk og sammensatt. Det er dette aspektet som iallfall til dels truer med å gå tapt dersom man ikke går i åpen dialog med den tidligere forskningen.

Jeg ønsker også å gå i dialog med forskningen for å unngå den kritikken Edvard Beyer serverer Kabells studie:

As far as I can see, professor Kabell's attempts rather refute than support his own hypothesis. Again and again he has to explain open assertions and emphatic texts as relapses into, or remnants or echoes of, former attitudes. Indeed, there are so many of these 'remnants' and 'relapses' that they alone make the idea of a complete reversal highly improbable. (E. Beyer 1963: 182)

Tidligere og nye lesninger fungerer ideelt sett som viktige korrektiver til og utdypninger av ens egne. Sagt med andre ord: Ideelt sett er det lesningene *samlet* som utgjør den mest komplette forståelsen av det enkelte diktet.⁵⁷

⁵⁷ Jeg må presisere at jeg ikke har tatt med *samtlig*e kommentarer til hvert dikt. Kommentarene er stort sett kortfattede og oftest sammenfallende. For å unngå unødig repetisjon har jeg derfor gjort et utvalg som samlet belyser det jeg mener er de rådende tendensene.

4 «Cæsarís» (1833)

Den 31. mai 1833 utga Henrik Wergeland det 18 sider lange diktet «Cæsarís», et dikt som regnes som en del av den unge dikterens politisk radikale diktning.⁵⁸ I denne tidsperioden av forfatterskapet griper Wergeland til aktuelle hendelser, og da gjerne hendelser utenfor rikets grenser, så også i dette diktet. «Cæsarís» får en tydelig historisk og politisk kontekst når forfatteren selv skriver at det er «født og baaret af en grublende Sorg over Polens Fald» (SS V, 2. b.: 392).⁵⁹ Nærmere bestemt handler diktet om Nikolaj I, den despotiske tsar av Russland og konge av Polen. Som mange andre land ble også Polen inspirert til frihetsopprør mot et undertrykkende regime i kjølvannet av den franske júlirevolusjonen i 1830, og «Cæsarís» skrevet på bakgrunn av tsarens brutale svar på Polens mislykkede opprør i september 1831. Diktet beskriver kort sagt en tyranns brutale nedslakting av sine undersåtter.

I Norge var det mange som interesserte seg for situasjonen i Polen. Dette viser for eksempel boken *Norge og den polske Frihetskamp* (1937) med forord av Francis Bull og innledning av Rebekka Hammering Bang. Boken er en samling av en lang rekke dikt og prosastykker skrevet om og til Polen. Bull skriver at det store engasjementet kom av at det var store likhetstrekk mellom den politiske situasjonen i de to landene, det vil si Norge og Polen:

Polen fikk ved Wienerkongressen løfte om en fri forfatning, og blev erkjent som et eget kongerike, i uopløselig forening med Russland. Men alt i 1819 begynte tsaren å gjøre inngrep i Polens frihet, og nordmennene, som ved den samme tid oplevde Karl Johans forsøk på å få endret den norske forfatning, fulgte utviklingen i Polen med spenning: likhetspunktene i de to lands stilling var det lett å få øie på. Da polakkene i 1830-31 reiste sig til strid mot den russiske undertrykkelse, stod det i *Almindeligt Norsk Maanedsskrift* at «Polens store Kamp ... var den Axel, hvorum Europas Frihed maatte dreie sig», og mange her

⁵⁸ «Cæsarís» finner man i SS I, 1. b.: 251-268. Jeg vil kun oppgi sidetall heretter.

⁵⁹ En tidligere versjon av diktet var dessuten tilegnet Romarino, en polsk frihetsfører (se SS VI, 1. b.: 409 og jf. SS VI, 2. b.: 433). Jeg kommer tilbake til diktets forskjellige versjoner.

hjemme mente at det som forgikk i Polen, også kunde bli avgjørende for Norges frihet. (Bull 1937: VII)

Av de mange som støttet Polens sak og de liberale ideene opprøret var tuftet på, er det likevel Wergeland som blir særlig trukket frem av både Bull og Hammering Bang. Som den videre gjennomgangen vil vise, har da også Wergeland skrevet flere tekster og dikt om og til Polen. I tillegg har han oversatt flere dikt og sanger som omhandler Polen, blant annet «Den Pohlske Nationalsang» og Casimir Delavignes «La varsovienne ou la Polonaise».⁶⁰ Et videre eksempel er oversettelsen av «Farys. (Araberen)», et dikt skrevet av hans polske motstykke Adam Mickiewicz.⁶¹ Hovedårsaken til at Wergeland utmerker seg, er imidlertid først og fremst at han fremstår som ekstrem og kompromissløs i sin kritikk av tsaren og Russland.

Kort sagt utmerker tsaren og Russland seg i forfatterskapet, for selv om Wergeland var gjennomgående kritisk til despoter og tyranner, hadde tsarens Russland en særstilling. Dette blir slått fast av Vilhelm Troye: «Når Henrik Wergeland tænkte på nogen magt, der kunde angribe os, er det altid russerne. Det er fienden!» (Troye 1908: 5). Odd Arvid Storsveen sier seg enig. Ifølge han var det «utvilsomt tsarens Russland som Wergeland gjennomgående oppfattet som tidens verste undertrykkernasjon og største trussel mot nasjonal og politisk frihet. [...] Russland ble gjenstand for Wergelands mest aggressive politiske utfall» (Storsveen 2004: 331). Fremstillingen av Russland som trussel dukker da også opp igjen flere steder i forfatterskapet. Et eksempel finner man i «Norsk Krigssang» fra 1835: «Vaagn op! Thi de kommer, De kommer fra Øst, / Titusinde vel eller Flere» (SS I, 2. b.: 44). Men ikke minst utmerker Wergeland seg som av de mer ekstreme i kommentarene til den ovenfor nevnte hendelsen, noe også Halvdan Koht antyder: «I 'Folkebladet' som [Wergeland] var med og gav ut fraa 1831 til 1833, skreiv han so djervt um det polske opprøre, so folk var rædd russekeisaren vilde faa han i straff» (Koht 1908: 70).

Dette offensive og ubøyelige er nettopp «Cæsarís» med sine bloddryppende skildringer et godt eksempel på, noe reaksjonene på diktet og tidligere versjoner av det bekrefter.

⁶⁰ For flere eksempler på dikt og prosastykker der Wergeland skriver om Polen, se Hammering Bang (1937: 5-197)

⁶¹ Se Erik Krag (1948) for en filologisk undersøkelse av Mickiewicz' dikt og Wergelands oversettelse av diktet.

Wergeland kommenterer selv reaksjonene som en tidligere versjon av diktet vakte. I et brev til Otto V. Lange i oktober 1831 skriver han følgende om samtidens reaksjon:

Man spaaer mig her Krig med Rusland, med Storczaeren selv, fordi jeg har, i en Slags Parentation over Polen, expectoreret mig i en saadan Tirade: «Suwarow myrdede Børnene . . . nu myrder Nikolai Fædrene og Mødrene, saa hele Mskygelen dør . . .» (SS V, 1. b.: 121-122)⁶²

Wergeland viser i utgangspunktet ingen vilje til å moderere seg, men skriver videre at han «maa lee» av juristenes snakk, og han sier seg villig til å gå i krig for de liberale ideene (SS V, 1. b.: 122). Ser man på tilblivelseshistorien til «Cæsaris», viser (blant annet) de ulike titlene at *dette* diktet likevel har blitt noe modifisert.

Diktet som her skal under lupen, ble skrevet i 1831 og bar i utgangspunktet tittelen «Nicolais».⁶³ Denne versjonen ble trykt i *Samfundsbladet* i oktober samme år. I 1832 ble diktet omarbeidet og tittelen endret til «Czaris», før det nok en gang ble omarbeidet og (gjen)utgitt under navnet «Cæsaris» i 1833.⁶⁴ I den endelige versjonen gjør forfatteren selv oppmerksom på noen av endringene:

Man har, for ikke at give Aarsag til Hentydninger, undladt at betjene sig af Ordet Czar, som ellers ofte vilde faldet godt i Verset, og i dets Sted seet sig nødt til at bruge Cæsar, der, ubekvemt nok, hvor det staaer med Tonstreg, maa læses med første Stavelse meget kort, sidste meget lang. (251)

Som Hammering Bang skriver, medfører endringene at diktet på sett og vis blir «rettet mot tyrannen i sin almindelighet», men samtidig understreker hun at det likevel ikke er «lagt videre skjul på hvilken tyrann dikteren har i tankene» (Hammering Bang 1937: XXVII). Storsveen hevder riktignok at de direkte referansene til tsaren er tatt vekk i den seneste versjonen (Storsveen 2008: 155), men Elzbieta Wojciechowska påpeker korrekt at de mange stedsnavnene peker direkte mot tsaren. For eksempel blir despotens sete plassert i Kreml (252), og henvisningen til den «Ostrolenkiske Slette»

⁶² Wergeland sikter til en tekst om situasjonen i Polen som han trolig skrev i 1831 (se SS III, 1.b.: 221).

⁶³ «Nicolais» finner man i SS VI, 1. b.: 407-409. Merk for øvrig at denne delen av SS VI, 1. b. ikke er digitalisert. Man må altså til bokutgaven av *Samlede Skrifter* for å kunne lese diktet. Av den grunn er diktet gjengitt i sin helhet som vedlegg i denne avhandlingen. Jeg kommer tilbake til dette diktet senere (jf. 4.6).

⁶⁴ Jf. SS VI, 1. b.: 407-413. Se samme sted for en liste av endringene.

(260) og «Volaens Marker» (260) «bringen die blutigsten Schlachtfelder des Novemberaufstandes in Erinnerung» (Wojciechowska 1991: 236). Til tross for dette mener Aage Kabell at man likevel kan si at diktet gjennomgikk «flere *formildende* afpudsninger» før det ble offentliggjort som «Cæsaris» (Kabell 1956: 187, min kursivering). Alvhild Dvergsdal mener det samme, og hun trekker i den forbindelse frem at det antagelig var Nicolai Wergeland som satte en stopper for den unge Wergelands svært radikale diktning: «Oppstanden i Polen var bakgrunnen for [Wergelands] dikt 'Cæsaris', første utkast antagelig skrevet august 1831, men holdt tilbake av Nikolai Wergeland og omarbeidet før utgivelsen» (Dvergsdal 2000: 72).⁶⁵ Årsaken kan ligge i at Carl Johan, som Wergeland-familien satte høyt, hadde tsaren som en av sine viktigste allierte, noe Storsveen antyder når han antar at diktet kan ha blitt «omskrevet av hensyn til utenrikspolitikken» (Storsveen 2008: 155). Dette sier for så vidt noe om hvor radikalt diktet ble oppfattet i samtiden. Paradokset blir imidlertid at Wergeland gjennom sin kommentar tydeliggjør diktets utgangspunkt. Gjennom kommentaren angriper han dessuten også de kreftene i Norge som tvang han til å modifisere diktet.

Når jeg nå har pekt på den nære tilknytning til konteksten, må jeg likevel understreke følgende: Dette er en *aktuell* tekst, et leilighetsdikt, der det er klart at det på ett vis dreier seg om tsaren spesielt. Som nevnt fastholder enkelte momenter dette historiske utgangspunktet. Det er imidlertid også en tekst som går ut over den nære konteksten. Dette har blitt understreket i den tidligere forskningen, særlig av Wojciechowska:

Obwohl das Werk einer konkreten historischen Wirklichkeit entspringt, stellt es eine künstlerische Verallgemeinerung dar, die sich hoch über die Tatsachen erhebt. Die nicht weit zurückliegenden Ereignisse veranlassen den Dichter zu geschichtsphilosophischen und metaphysischen Betrachtungen.

(Wojciechowska 1991: 235)

En lignende betraktning finner man hos Kabell, om enn noe mer generell: «[H]er forsvinder realiteterne for den svimlende fiktion», skriver han og fortsetter med en påstand om at diktet i det hele tatt er et godt eksempel på «hvor højt rædselsvisionerne

⁶⁵ For øvrig i likhet med samlingen *Digte. Anden Ring* (1834) (jf. 5).

nu taarner sig for Wergelands hensynsløst konstruerende fantasi» (Kabell 1956: 293 og 187). Det er klart at diktets tematikk(er) overskrider enkelttilfellet og enkeltindividet. Det handler, som Wojciechowska påpeker, også om de større metafysiske spørsmålene og setter slik en religiøs tematikk i spill. Nettopp dette, at spørsmålene er store og grunnleggende, blir i det hele tatt en viktig erkjennelse også hos diktjeget selv. Slik jeg ser det, er innsikten del av diktets egen autoritets- og opprørstematikk. Med dette mener jeg at jeget blir tvunget til å se det hele i et større perspektiv, og i den sammenheng må jeget reflektere over autoriteters plass og betydning i utviklingen generelt. Dette avslører at diktet inviterer til en lesning med vekt på autoritetstematikken.

I likhet med de fleste andre lesere forholder jeg meg i første rekke til den seneste versjonen.⁶⁶ Selv om dette er en modifisert versjon, er likevel holdningen tydelig, og særlig synes fortolkerne å tenke at diktet er politisk radikalt i sin markante fordømmelse av tyrannen. Disse oppfatningene gjenspeiler seg i den ene lesningen og de ellers spredte kommentarene som har blitt diktet til del. Alle peker i samme retning: Diktets Cæsar og hans handlinger fordømmes (jf. Kabell 1956, Groven Michaelsen 1977, Wojciechowska 1991, Storsveen 2004, Ustvedt 2008 og Austarheim 1966). Min lesning vil hovedsakelig støtte denne oppfatningen, men jeg vil imidlertid vise at tolkningsrommet er større enn det i første omgang kan se ut til å være. Midt i fordømmelsen synes nemlig skalden også å bli fascinert av despoten og hans grufulle handlinger.

Det antydes også av enkelte at diktet er religiøst radikalt. Tanken er da at Gud har flyktet, og at diktets grunnstemning følgelig er pessimistisk. Som jeg kommer tilbake til i gjennomgangen av den tidligere forskningen, finner man slike oppfatninger hos Harald Beyer (1946), Edvard Beyer ([1974] 1991) og hos Odd Arvid Storsveen (2004). Jegets forhold til Gud er interessant og verdt en nærmere undersøkelse. Min påstand i denne sammenhengen vil være at Gud slett ikke har forsvunnet. Vel reflekterer

⁶⁶ Kristen Austarheim (1966) forholder seg til «Nicolais» og er slik sett et unntak. Det er dessuten ikke helt klart hvilken versjon av diktet Kabell forholder seg til siden han bruker alle tre titlene om hverandre, for eksempel henviser han stedvis til diktet som «Nicolais, aliás Cæsarís» og «Nicolais-Cæsarís» (Kabell 1956: 196 og 293). Jeg mener det likevel den siste versjonen, siden tekstutdragene og parafrasene stemmer best overens med den.

diktjeget svært kritisk over skaperens makt og moral mens de grufulle handlingene utspiller seg, men til sist ender det ordnet og forsonet med Gud. Ikke desto mindre mener jeg at Wergeland i dette diktet tydeligere enn i andre dikt åpner for kritikk og refleksjoner av denne typen. Jeg mener med andre ord at diktet *åpner* for religiøst opprør, noe som er heller sjeldent i forfatterskapet. Et viktig spørsmål i denne sammenhengen vil for øvrig bli hvorvidt det går an å være politisk radikal uten å forkaste Gud, altså om diktet beholder sin radikale status også dersom man vektlegger forsoningen med Gud. Et annet viktig punkt er dessuten at den tidligere versjonen, «Nicolais», er mer radikalt i sitt religiøse opprør. Før jeg går disse påstandene og spørsmålene nærmere etter i sømmene, vil jeg gjøre rede for diktets hovedlinjer.

4.1 Diktets hovedlinjer

«Cæsar» går som nevnt over 18 sider. Antall avsnitt er vanskelig å fastslå siden de er av varierende lengde og det er uklart hvor avsnittenes grenser går i *Samlede Skrifter*. Inndelingen i partier er derimot markert med stjerner i den digitaliserte bokutgaven, og denne viser at diktet består av ti deler.⁶⁷ Min utlegning følger inndelingen slik den er presentert der. Diktets paratekst og forord kommer jeg tilbake til senere.

Diktet åpner med et spørsmål rettet til Gud, et spørsmål som umiddelbart viser at menneskeheten og jorden befinner seg i en situasjon som kan innebære voldsomme, sågar metafysiske konsekvenser:

Retfærdige Gud, vil din Throne Du vige?

Skal Slavers Cæsár den bestige?

Hvo, Du eller Han,

skal styre paa Jorden, den blodige Brand?

(251, forfatters utheving)

⁶⁷ Se <http://www.nb.no/nbsok/nb/21f5a5a43cbba1a6e2c758dc55543ff0?index=6#12>, side 251-268.

Dette avsnittet gjentas enda to ganger senere i diktet, og det fungerer slik som en stadig påminnelse om situasjonens alvor. Utover dette åpningsavsnittet inneholder diktets første del (251-253) først og fremst en beskrivelse av Cæsar som tydeliggjør hvorfor åpningsspørsmålet stilles. Cæsar «har Evnen» til å utfordre Guds styre over jorden, for han innehar egenskapene «Fortærelsens Vilje og Blødtørstens Ild / og Hovmod i Hug og Vellyst i Bug» (252). Dette er en utvikling som har skjedd over tid. Før var det slik at menneskene «endda [...] voved at see / i det rullende Globlik, og lee / som ad Satan» (252), men nå er latter byttet ut med dødsangst: «Hvor flygte vi nu?» (252). Spørsmålet er retorisk, for det finnes ingen fluktruter. Situasjonen i diktets nåtid er så godt som håpløs: «Jorden er bleven en Grav» (253).

Den påfølgende delen (253-254) består av fire avsnitt der jeget i teksten presenterer seg selv. Selv om «Cæsaris» ikke er en subjektiv tekst i utgangspunktet, finner man altså partier viet diktjeget selv. Det er snakk om få, men nokså vektige avsnitt. Det som blir tydelig, er for det første at jeget befinner seg i en særegen posisjon. Han står utenfor den øvrige menneskehet, for han «døer ei med Menneskeheden» (253). Jeget har dessuten oversikt. Han oppfatter og forstår at Cæsars handlinger har konsekvenser ikke bare for det konkrete landet, men også for hele Europa:

I Valpladsens Vunder ei gennem et Land den store Cæsár,
men gennem Europa, en Dødsvunde skar.
(253)

Foregriper man diktets gang noe, finner man at jeget også har innsikt. Han skjønner at Cæsars nedslakting ikke bare går ut over det konkrete tilstedeværende, men at det også har politiske og ideologiske ringvirkninger. Dermed er det allerede mer enn antydning at jeget i diktet er en formidlende og fortolkende skald. Han står i en suveren posisjon mellom himmel og jord, og gjennom denne posisjonen har han en distanse og oversikt i tid og i rom som det enkelte mennesket ikke har.

Det andre som blir tydelig i denne delen, er skaldens humane side. Han uttrykker sympati med befolkningen og tilsvarende antipati mot tyrannen som dreper alle, selv flyktende kvinner og barn (253). Skalden blir «graadqvalt», emosjonell og nostalgisk av å se menneskehetens og jordens lidelser:

Europa! o fagre Europa! jeg mindes den Stund,
da Jordklodens taarnkronte Dronning du var.
(254)

Det er Cæsar som er skyld i elendigheten. Han er «ødelæggeren» (253), han er rett og slett et «Umenneske» (254).

Oppfatningen av at skalden står i en suveren posisjon, blir underbygget idet han i det videre trer frem som en formidler mellom det jordiske og det åndelige. Han apostroferer ånderiket i håp om slik å finne en løsning på elendigheten. I diktets tredje del (254-255) blir man presentert for den første potensielle løsningen: «O, giv os heller den gamle Satan til Jordens Alherre, Gud!» (254). Satans styre ville rett nok ikke vært mildt, men han fremstår like fullt som mer skånsom og rettferdig enn Cæsar:

Med Jubl; thi mildere er dit [Satans] Vælde: med gloende Scepterstag
Du slaar kun Syndere, Cæsar hele uskyldige Folkeslag.
(256)

Mens Cæsar representerer *ondskapen*, representerer Satan (i dette diktet) *opplysningen*, altså den læren som avsatte Gud og i stedet satte menneskets fornuft i høysetet. Den falne engel settes i sammenheng med opplysningsmennene Voltaire og Rousseau, og det er en velkjent opplysningsmetaforikk knyttet til *lys* og *lysstråler* i avsnittene. Skalden beskriver Satan som «igjennemhviint af Voltæres Svøbe, den Straale lynhvas og klar» (254), og han ber Satan om å gjenvinne det tapte:

Ak, det er visnet; Rousseau's Øje er slukt, den Himmelens Straal;
men Præster kalde—o Satan atter bestig din Throne: et Baal!
(254)

Underveis i denne delen aner man likevel at skaldens bønner er forgjeves. Selv ikke smiger får Satan til å komme: «Kom da med Stolthed! Ak, naar blev Stolthed forgjæves smigret?» (255) Skalden forsøker likevel å appellere til opprøreren Satan på alle tenkelige måter. For eksempel beskriver han jorden som et rike skapt i Satans ånd, med Satan som naturlig hersker:

Dit Rige, Satanas, jo skal skinne af Blod og Taarer og Ild?

Se Jorden, Satan! og kan du tvivle paa at den hører dig til?

(255)

Den påfølgende delen stadfester allikevel anelsen om at det hele er fåfengt.

Del fire (256-258) begynner altså med at skalden innser at Satan ikke kommer. Diktets representant for opplysning og fornuft lar seg ikke påvirke av følelser: «Han kommer ei. Hævneren kommer ei [...] / Omhylet af Sjele, foragter han Graad» (256). I selvsamme erkjennelse finner imidlertid skalden et nytt håp: «Ak blinker i Graaden en Straale af Trøst?» (256). Fra å la fornuften være ordbærer i bønner, lar han følelsene styre i den påfølgende delen. Mens henvendelsen til Satan er preget av rasjonell argumentering, rett nok sett i lys av situasjonen og hvem som tiltales, er det som følger nå langt mer følelsesrikt. For eksempel preges denne delen særlig av tiltalen «O». Dette gjelder spesielt det fjerde avsnittet der hele syv av ni setninger begynner med denne opphøyde og følelsesladete apostrofen. De som i diktet er følelsens og *det godes* representanter, er de «himmelske Aander» englene: «Så hør da, Engle: frels Jorden – den dør!» (256). At skalden appellerer til følelsene, blir også tydeliggjort gjennom hans fokus på ødeleggelsen av det nære og idylliske:

Hvor Faderen pløjer,
hvor Moderen ammer,
hvor Spædbarnet leger,
der fare hans Bøjer,
der hvine hans Flammer,
der lader han Seirsvognen rulle i Blod.

(257)

Likevel må skalden nok en gang innse at hjelpen uteblir, hvorpå han fastslår at det «redsomme Letsind» råder i himmelen. Englene kommer ikke den lidende menneskeheten til hjelp, men «drage / kun jublende over de Skyer af Klage, / som vælte sig i Ødelæggerens Spor» (258). De «henjuble [...] en Menneskeheds Liigfærd i

Frydchor forbi» (258).⁶⁸ Kontrasten mellom «Liigfærd» og «Frydchor» er slående og brutal, og det er heller ikke overraskende at skalden har en stadig mer bitter fremtoning. I diktets femte del (258-261) møter vi en skald som formidler og reflekterer, og han starter med en skarp gudskritikk. Han anklager Gud for å holde løftene sine overfor naturen, mens han har brutt lovnaden overfor menneskene:

Du holder da ene
de sjelløse Hjorder og Blomster og Stene
Opholdelsesløftet, du, Alfader, skrev
(259).

Motsetningen mellom naturens og befolkningens skjebne blir imidlertid straks avslørt, og dermed faller denne anklagen. For Gud har ikke sviktet menneskene til fordel for naturen, tvert imot virker han å ha tapt fullstendig overfor Cæsar. Den blomstrende eng er slett ikke det formidleren først tror: «En Val er den Eng, som blomstred saa frodig» (260). Skalden må vedgå at et «sorrigfuldt Øje bedrager sig let» (260), og samtidig innser han at Cæsar har vunnet: «-- Naturen beseired Du, store Cæsár!» (261). Den påfølgende delen (261-262) begynner dermed med pessimisme og det ytterste svartsinn:

Forladt er Jorden, overladt til sin Lod;
liig brændende Skib, der styrer sig selv,
(261).

Gud har forlatt jorden, og uten styrmann er alt håp ute. Igjen står kun umennesket Cæsar som «Dødsstillet jager med Seirherrelatter» (262).

I diktets syvende del (262-264) bringer skalden sin tredje og siste 'løsning' på bane. En totalt resignert skald henvender seg til sist til selve ondskaben: «Stig op, Cæsar! Thi

⁶⁸ Her finner man en parallell til andre dikt i denne delen av forfatterskapet. Et fellestrekk ved diktene er at de er langt fra milde. Daniel Haakonsen beskriver det som at det går «et ispust av sunn kynisme gjennom flere av disse dikt, et vitnesbyrd om dikterens usentimentale forhold til alt det jordiske som setter seg imot hans politisk-religiøse idealer. Kynismen kan stundom gå svært vidt» (Haakonsen 1951: 217-218). Som eksempel trekker Haakonsen frem et utdrag fra «Det befriede Europa»: «-- Englene skue ei Sorg: / [...] / De lee ad Syndernes Hysten» (SS I, 1. b.: 400). Den samme kynismen er altså til stede i «Cæsaris», men med den viktige forskjellen at kynismen ikke er uttrykk for skaldens holdninger, snarere tvert imot.

Gud har overgivet Jorden» (263).⁶⁹ Skjebnen oppfattes som beseglet, og Cæsars seier ses som altomfattende:

Du er saa stor som Han—hil Cæsar! Du er større.
Thi mægted Han at skabe en Klodes Fagerblom,
da, Cæsar, mægted Du en Verdensørk at gjøre;
at qvæle Livet, ja selv Aanderne i Kjeder,
og Seclers lyse Flom
at standse, ringende dem ind med Trælgeleder.
(263)

Cæsar har seiret ikke bare over det konkrete menneskeliv og natur, han har også seiret over himmelriket, og han har satt en stopper for tidsånd og utvikling. Cæsar har kort sagt nådd det man må tro er hans mål: «Se, Alting brænder jo!» (264).

I den påfølgende delen (264-267) beskrives den nye verden som Cæsar har skapt, og det viser seg raskt at skalden (nok en gang) har misoppfattet situasjonen. Jorden er ikke død, slik han tidligere antok, den er tvert imot «i en frugtbar Brand» (264). Dette kommer av at Cæsar «[...] sneede den til med Been og Marv og Kjødet, / saa Frostenaar [Jorden] ei, og derfor vil den gløde / paany i Ynglestand» (265). Ødeleggeren Cæsar, som hittil har blitt fremstilt som en utelukkende degenerativ kraft, blir nå knyttet til skaping, og diktet nærmer seg sin nærmest utopiske slutt. Med «Hjernemasse» har Cæsar gjødslet jorden så godt at fortidsdyr, alligatorer og flodhester fra det første kaos myldrer frem fra dypet. Dette er dyr han lever godt med. Dette er «Levninger af det første Chaos» som «fremmylre» som Cæsars «loggrende Satraper» (265).

Ironien slår imidlertid til rett etter at skalden konstaterer at jorden er drevet tilbake til kaos. Cæsar har nemlig gått for langt som skaper, og hans overmot blir hans fall: Han har pløyd så dypt, gjødslet så tykt, regnet med blod og gråt så rikt og gjort det så varmt at «Livet alt rigere fremkimes» og «bloddiende Uhyrer bestandig større groe» (265-266). Ironisk nok *skaper* dermed ødeleggeren sin egen undergang, for frem fra dypet

⁶⁹ Man kan også legge merke til at del seks og del sju samt de videre delene har et tydeligere skille enn de foregående: Der de seks første delene er adskilt med én stjerne, er disse delene adskilt med tre stjerner (se 262, 267 og 268). De innholdsmessige omslagene gjenspeiler seg altså i tekstens utforming, vel å merke slik tekstene er å finne i *Samlede Skrifter*.

kommer til sist Midgardsormen og en mammut. Fortidsuhyrene hører et hjerte som de ønsker å fortære, hvorpå jeget slår fast det umulige for Cæsar:

O vee dig, [Hjertet] er dit!
Hvor vil du qvæle det, som slaaer saa høit og tidt,
og vil forraade dig?
(266)

Undergangen er uunngåelig, og Cæsar blir da også sønderrevet av fortidsuhyrene. De står «med Halvt en af [Cæsars] Hjerte paa sin Tand» (267). Det er altså i del ni at det endelige omslaget skjer, og ironien blir komplett når det til syvende og sist er det konkret menneskelige ved ‘umennesket’ som gjør fallet uunngåelig.

Diktets to avsluttende deler er viet refleksjon (267-268 og 268). For skalden står det nå klart at tyrannen får sin straff takket være det «Rætfærdige Kredsløb» (267), og det «Retfærdige Kredsløb» er «Guds styrende Haand» (267). Gud har altså hverken forsvunnet eller tapt, men står frem som den allmechtige fader som skalden gjentatte ganger etterlyste. I etterkant ventes endatil «*lysere Tider og skjønnere Riger og Byer*» (267, mine kursiveringer). Dermed vekkes fremtidshåpet, og skalden oppfordrer sine brødre til å juble: «I døende Brødre: Halelujah! Mens vi døde!» (267). Også på sitt siste kritiske spørsmål, om Gud virkelig bryr seg om jorden, et fnugg i universets evighet, får skalden svar:

se blød Grønske bedækker atter Jorden,
liig en mild Haand der stryger sig over Smerten,
og Blomster nikke atter over den,
som søde Læber der nedbøje sig over den Slumrende og kysse
hans Saar
(268).

Det hele ender altså i harmoniens og fremtidsoptimismens tegn: Despoten får sin straff, og skalden forsoner seg med Gud. Som tidligere nevnt mener jeg denne forsoningen er sentral. Den videre gjennomgangen av den tidligere forskningen vil imidlertid vise at ikke alle har tatt forsoningen og optimismen med i sin utlegning av diktet.

4.2 Tidligere kommentarer

Selv om spesielt grundige lesninger av «Cæsarís» mangler i Wergeland-forskningen, har diktet likevel blitt trukket frem som et særegent dikt. Kabell regner «Cæsarís» som et *overgangsdikt*. Han mener det viser en overgang fra Stella-diktningen til en mer «aktuell diktning» som fremviser en «yderlig radikal ideologi» (Kabell 1956: 40-41). Et viktigere spørsmål i resepsjonen har likevel vært spørsmålet om hvorvidt «Cæsarís» representerer en særegen *grunnstemning* i forfatterskapet sett under ett. Sammenlignet med den fremtidsoptimismen som kjennetegner Wergelands diktning, regner flere «Cæsarís» som grunnleggende pessimistisk, men herom råder en viss uenighet.

I presentasjonen av dem som leser inn en optimistisk slutt, vil jeg begynne med to som samtidig understreker at spørsmålet har sammenheng med gudskritikken i diktet. Den første er Aagot Benterud som i sin studie av Wergelands religiøse utvikling skriver at hendelsene i Polen fører til at dikteren «atter en gang ser [...] seg stillet overfor det ondes problem» (Benterud 1943: 128). Benterud er av de få som eksplisitt løfter frem at dette spørsmålet er knyttet til en overskridende godsproblematikk: «Skulde der allikevel finnes et radikalt onde. Er Satan allikevel en realitet? Gis der ingen allmektig, allgod forsynsgud?» (Benterud 1943: 129). Selv om hun mener dikteren «raser», er det likevel en «ukuelig» optimisme som vinner frem til slutt: «Systemet er reddet også for denne gang, og det ondes problem løst, slik som Wergeland ifølge sin natur alltid vilde komme til å løse det» (Benterud 1943: 131). Den andre som løfter frem dette aspektet i diktet, er tidligere nevnte Wojciechowska, som også er den eneste som har skrevet en artikkel der «Cæsarís» er hovedanliggendet.⁷⁰ Artikkelen er riktignok mer parafraserende enn fortolkende, men også hun setter presist ord på en kjerneproblematikk i diktet: «Gott greift nicht in den Geschichtsgang ein, sieht stumm dem Vernichtungswerk zu und scheint kein Mitleid mit der leidende Menschheit zu haben» (Wojciechowska 1991: 236-237). Selv leser hun inn en optimistisk og

⁷⁰ Tittelen «Polnische Motive bei Henrik Wergeland und Johan Sebastian Welhaven» indikerer at det er dikt fra to forfatterskap som skal under lupen, men «Cæsarís» er viet langt større plass enn Welhavens «Republikanerne».

antydningssvis forsonst slutt: «[Cæsar] vermochte es nicht, die ewigen Naturgesetze zu überwinden, in denen sich die Macht Gottes offenbart» (Wojciechowska 1991: 236). Avslutningsvis hevder hun at diktet ender i «Jubelstimmung» (Wojciechowska 1991: 237).

Benterud og Wojciechowska er ikke de eneste som finner igjen den optimistiske Wergeland i diktet. De har selskap av blant annet Aslaug Groven Michaelsen som legger spesielt vekt på diktets harmoniske sider. Groven Michaelsen peker på at diktet springer ut fra følelsen av fortvilelse, disharmoni og angst for utviklingen (Groven Michaelsen 1977: 62). Angsten, fortsetter hun, ender imidlertid i løsning og påfølgende harmoni: «Bølgene går høyt før dikteren gjenerobrer det romantiske grunnsyn at Gud har skapt og fremdeles opprettholder og former et kosmos, og at han heller ikke lar seg dupere av kaos» (Groven Michaelsen 1977: 157). Også Geir Uthaug understreker denne siden ved diktet: «den sterke klagende tonen kan gjøre leseren blind for at [diktet] også faktisk i all sin gru og nedstemthet likevel bærer et Wergelandsk håp» (Uthaug 2008: 373).

På den annen side står de som mener «Cæsaris» er grunnleggende pessimistisk som følge av gudsproblematikken. Harald Beyer er en av dem som iallfall i utgangspunktet understreker dette poenget: «‘Europa faldt med Poland’. [...] Gud er flyktet, den tanken er grunnstemningen i diktet» (H. Beyer 1946: 207). Han går imidlertid tilbake på dette senere i studie. Han vedgår blant annet at politisk reaksjon kunne «få Wergeland til å tvile på grunnverdiene og det godes og rettferdens seier» (Beyer 1946: 313). I den forbindelse trekker han inn «Cæsaris» som et dikt der tvilen finnes, men like fullt blir slått til side til slutt: «Det var jo først etter rasende utfall og mange forbannelser at han greidde å kjempe seg fram til den tro som blir uttalt i slutningshymnen av ‘Cæsaris’» (H. Beyer 1946: 313).

Andre igjen ender lesningen i det pessimistiske. Ifølge Edvard Beyer har ikke bare Wergelands tro på at ‘frihet er himmelens sak’ blitt satt på prøve, men tsarens fremferd har også «fått Wergelands tillit til verdensstyrelsen overhodet til å vakle» (E. Beyer 1991: 133). Storsveen går i det hele tatt skarpt i rette med dem som skulle mene at diktet fortøner seg som en sedvanlig Wergeland-tekst. Ifølge han er diktet «noe av det

mest desperate og skremmende Wergeland har produsert» (Storsveen 2004: 328). Han leser det som et «sterkt uttrykk for Wergelands resignasjon på vegne av den europeiske frihetskamp», og han mener det «står i direkte kontrast til den optimistiske stemning fra ‘Det befriede Europa’» (Storsveen 2004: 328). Når det gjelder spørsmålet om diktet bærer i seg det ‘wergelandske håp’, vedgår han at det finnes i diktet, men støtter likevel det han mener er H. Beyers oppfatning, som han da også selv viser til: «[H]er forekommer både peripeti og oppløsning nokså anstrengt og i svak indre sammenheng med diktets øvrige depressive tematikk. Tanken om at Gud er flyktet gir utvilsomt grunnstemningen i diktet» (Storsveen 2004: 330).⁷¹ Konklusjonen må likevel kunne kalles unyansert siden den tross alt baserer seg på en avskrivning av diktets slutt. Kommentaren er imidlertid treffende for «Nicolais», men Storsveen kommenterer ikke denne versjonen nærmere.

Til tross for at det altså er en viss uenighet å spore i den tidligere forskningen, enes likevel alle om ett: diktjegets (eller Wergelands) holdning til diktets despot. Kabell fremhever at dette diktet kan karakteriseres som et «flammende kvad» (Kabell 1956: 196) der tsaren blir fremstilt som «ødelæggelsens og dødens princip» (Kabell 1956: 42). Han blir rett og slett «det ondes inkarnation, et frygtelig tilbakefald i den almindelige vækst mod lyset der var Wergelands hellige livsprincip» (Kabell 1956: 187). Groven Michaelsen omtaler Cæsar som «uhyret» (Groven Michaelsen 1977: 321), Wojciechowska beskriver tsaren som «ein grausames, blutdürstiges Ungeheuer» (Wojciechowska 1991: 236), Storsveen skriver at «tsaren» har en «grufull fremtoning» (Storsveen 2004: 328), og Yngvar Ustvedt kaller «Cæsar» for Wergelands mest hatefulle dikt (Ustvedt 2008: 169). Også Kristen Austarheim leser det på samme måte, men da altså med «Nicolais» som utgangspunkt: «[Tsaren] var ikke bare inkarnasjonen av djevelen selv, han var [...] verre enn denne» (Austarheim 1966: 233, forfatters kursivering).

I min lesning vil jeg først undersøke skaldens reaksjon på og motstand mot Cæsar. Jeg vil vise at beveggrunnene er mangefasetterte, og selv om jeg er enig i at diktet inneholder en skarp kritikk av Cæsar, vil jeg argumentere for at det finnes en spenning

⁷¹ Poengene er gjentatt noe forkortet i Storsveen (2008).

i opprøret knyttet til den fascinasjonskraften Cæsar viser seg å ha. Deretter vil jeg vektlegge skaldens opprør mot Gud, et opprør som ender i total underkastelse. I denne sammenhengen vil jeg særlig dvele ved årsaken til at jeget godtar og utviser forståelse for Guds handlinger. Bakgrunnen for problematikken har Wojciechowska påpekt: «Selbst Gott scheint den Tyrannen in seinem Vernichtungswerk zu unterstützen» (Wojciechowska 1991: 235). Hvorfor gjør Gud det, og hvordan kan jeget godta dette? Min lesning begynner med et blikk på poetikken som ligger til grunn for skaldens posisjon, noe som vil være med på å tydeliggjøre det egenartige i hvordan skalden forholder seg til ødeleggeren i «Cæsar».

4.3 Jegets posisjon

Skalden i «Cæsar» står altså i en særegen posisjon, som jeg allerede har kommentert. For en nærmere bestemmelse vil jeg først ta utgangspunkt i Alvhild Dvergsdals artikkel «Seerens sang og Adam-Reins. Implisitt poetikk i Wergelands *Digte. Anden Ring* 1834)» (2000) hvor hun gir en beskrivelse av ulike dikterposisjoner i nevnte samling. Samlingen utkom i 1834 og hører følgelig til samme del av forfatterskapet som «Cæsar».

Dvergsdal skriver at Wergeland i denne delen av forfatterskapet spekulerer «rundt ulike mulige roller som skriveren kan ta på seg, og hvilke forskjellige slags reaksjoner de ville vekke hos andre» (Dvergsdal 2000: 77). En av disse posisjonene Dvergsdal trekker frem, svarer i stor grad til dikterjeget vi møter i «Cæsar», nemlig *seeren*. Seeren er en dikter «som forstår sin tid og kan formidle sin forståelse av den, i en idealistisk tro på framtiden og framskrittet» (Dvergsdal 2000: 81). Videre peker Dvergsdal på et trekk som hun betegner som det mest pretensiøse, noe som er spesielt tydelig i «Til en ung Digter»: Seeren er «et foranskudt Lyn» (SS I, 1. b.: 392) som kan «se og formidle aktuelle hendelser i samtiden med et klarere blikk enn de vanlige, tids- og stedbundne mennesker» (Dvergsdal 2000: 83). Ifølge Dvergsdal svarer dette til «en ekte, bibelsk, *profetisk kunst*» der dikteren tolker «dagens begivenheter og gi[r] dem

betydning i lys av det ennå ukjente tidspunkt som historien beveger seg mot» (Dvergdsdal 2000: 83, forfatters kursivering).

Denne skaldeposisjonen er inspirert av Carl F. Ridderstads diktsamling *Tids-Runor* (1831) (Lindberger 1947: 58-59 og 59 n. 18). Wergeland selv understreker nettopp dette i et brev til den svenske dikteren, datert 17. juli 1833: «Den [Aand] som rører sig i Spaniolen og Cæsaris (Czaris) er [Ridderstads ånd] beslægtet – to Vinger af een Ørn, der flyger langsmed Kjølen, blikkende med Angst over Europa, med Gløden mod Øst» (SS V, 1. b.: 150). Dette blir eksplisitt i «Cæsaris» som starter med en paratekst hentet fra Ridderstads dikt «Europa» fra nevnte diktsamling (se 251 og Ridderstad 1831: 31).⁷² Dette er rett nok ingen påvirkningsstudie, men grunnen til at jeg trekker inn Ridderstad, er at Ridderstads poetikk, særlig slik den blir beskrevet av Wergeland, kaster lys over dikterjeget i «Cæsaris».⁷³

I anmeldelsen av *Tidsrunor* blir det tydelig at Wergeland verdsetter seer-posisjonen, og at dette er en inspirasjon han kan ha hentet fra Ridderstad. I anmeldelsen gjør han rede for et felles estetisk program der den ideale dikter er den «som forstaae sin Tid, deeltage i dens Krav, oplyse den derom og paaskynde dens Idrætter og Flugt; og endelig som idealisere ikke derfor, men *for at realisere* eller see eller haabe realiseret» (SS III, 2. b.: 96, forfatters kursivering).⁷⁴ Inspirasjonen til disse tankene har han trolig fått fra forordet i *Tids-Runor*, slik Kabell sammenfatter poetikken som blir utlagt der: «Digteren skal gripe fast om tidens ideer og føre dem fremad» (Kabell 1956: 44). I tillegg finner man også igjen tanken om det foranskutte lynet hos Ridderstad som skriver at skalden «ser det kommande en urknäpp framför hvar och en annan» (Ridderstad 1831: II). I «Cæsaris» er det da også skalden som oppfordrer de døende

⁷² Når det er sagt, så var Ridderstad selv mer i tvil om likheten mellom hans egen diktning og «Cæsaris». I svaret til Wergeland, et brev datert 24. oktober 1833, takker Ridderstad for at Wergeland har valgt «motto» (jf. parateksten 251) fra hans egen diktning, men mener «kanske vänskapen mera än konsten gifvit dig anledning dertill» (Ridderstad i Amundsen 1956: 60).

⁷³ Denne anmeldelsen ble publisert 8. og 9. januar 1834, det vil si *etter* at «Cæsaris» ble ferdigstilt, men Wergeland hadde Ridderstads diktsamling i hende før det, og poetikken er beskrivende for «Cæsaris» så vel som for andre dikt i denne perioden av forfatterskapet.

⁷⁴ Dette kan for øvrig kalles en fellesromantisk holdning som har sitt utspring i den franske revolusjonen. Rüdiger Safranski skriver at med revolusjonen ble endelig «der Beweis gebracht, dass Denken und Schreiben die Welt nicht nur interpretiert, sondern sie auch verändert, vielleicht, dass überhaupt die Idee und der Geist die Welt regieren und dass es nur darauf ankommt, die richtigen Gedanken zu finden, die den Nerv der Zeit treffen» (Safranski 2007: 31). Således fikk den såkalte aktuelle diktningen generelt sett en oppgang i perioden etter revolusjonen.

brødrene til å hylle de ødeleggende kreftene, for motsatt andre *ser* han at ødeleggelsene etter hvert vil resultere i en lysere og rikere verden (jf. 267). Det man likevel kan si er spesielt for seeren i «Cæsar», er at skalden feiltolker mange hendelser, og at han ikke inntar en entydig eller overbevisende posisjon som et «foranskudt Lyn» før relativt sent i diktet. Dette legger til rette for den senere forsoningen med Gud.

Jeget posisjonerer seg ellers også tydelig verdimessig gjennom forordet som består av to avsnitt fra Wergelands eget dikt «Erobrerens Sanger» (251). I disse avsnittene blir et du kritisert for å besynge en erobrerens seier ukritisk slik den norrøne skalden skrev om og for herskeren, som også i dette diktet er representert av en Cæsar:

Du søge din Plads i Musikcorpsets Skare,
i fuld Uniform, du Erobrerens seirdrukne Skjald,
som seer ei, at Mennesket Cæsars Sejersteg vare
Cheruben Cæsars Fald!

Sejer du synger? Der synges kun Sejer
af Smaaebørns Lallen (den Jubeltrochæ),
af Qvinders dandsende Fod,
(den levende Dactylus under Trofæ)
naar cincinnatført Folk, ei Cæsar, det Fædreland ejer
med Hæder og Fred,
det afkjøbte Jorden for Blod
og Himlen for Sved.
(251)

Skalden i «Cæsar» er nettopp ikke av en slik art som duet i dette utdraget. Han er tvert imot en moderne, kritisk og human skald, om enn med visse nyanser, noe jeg vil vise i den følgende undersøkelsen av hvordan opprøret arter seg.

4.4 Jeget og despoten

Den selvsikre tonen som dominerer i Wergelands øvrige tekster om Polens situasjon, skulle man tro preget også «Cæsaris», iallfall dersom man legger tidligere karakteristikk av diktet til grunn. I «Cæsaris» møter man imidlertid ikke et jeg som går ondskapen rett i møte. Tanken om kamp og motstand er ikke den første som vekkes i skalden når han ser ødeleggelsene. Det skalden derimot ønsker, er å slippe å forholde seg til det hele. «O ve mig, som dør ei med Menneskeheden!», klager han i diktets begynnelse (253).

Denne holdningen blir bekreftet i det videre, der skalden igjen betoner sitt ønske om å slippe å forholde seg til hendelsene:

Ødelæggerens Latter,
en døende Menneskeheds Jammer,
en bragende Klode i Flammer
oplukker mit Øie, det graadqvalte, atter.
Og Øiet, som luktes, da Staden nedbraged,
sig aabner; thi nu var det Jorden, som knaged.
(253, mine kursiveringer).

Samtidig som dette antyder at skalden ikke ønsker å forholde seg til ødeleggelse og ondskap, viser det også en tanke om at opprør og motstand ikke er noe man velger. Det er tvert imot noe som tvinger seg frem, uavhengig av viljen, eller iallfall uavhengig av det første umiddelbare innfallet. I så måte speiler Wergelands skald Ridderstads poetikk eller beskrivelse av skalden. Ifølge Ridderstad er skalden en som «sjelf kan ej pålægga sig något band. Det är hans indre genius som hviskar till honom: gör det – och han gör» (Ridderstad 1831: IV). Én ting er at skalden ikke *bør* legge bånd på seg. I tillegg kommer også at skalden ikke *kan* legge bånd på seg. Skaldens vegring støtter ikke desto mindre opp om hans sympatiske humanistiske sider, for det handler jo ikke om nonsjalanse hos en blasert skald. Skaldens ubehag bunner tvert imot i sympati med Cæsars undersåtter, og han engasjerer seg da også snart ved å si tyrannen kraftfullt imot

i og med dette diktet. I så måte har jeg allerede halvveis besvart spørsmålet om hvilke beveggrunner som ligger bak skaldens opprør.

Den viktigste årsaken til at skalden fordømmer tyrannen, er åpenbart av allmenn humanistisk karakter. Selv om den første delen er den som tydeligst kan karakteriseres som en presentasjon av Cæsar, finner man beskrivelser av tyrannen diktet igjennom, og disse underbygger påstanden om at Cæsar er grufull. Hans handlinger er forferdelige, og situasjonen på jorden er skrekkelig: «Nu høljer Blodet, og Mørkret bølger» (254). Verden er i pine under Cæsars dødelige fot, men despoten selv er uten barmhjertighet for «Menneskehjertenes angstsammenklyngde og zittrende Klaser» (257). Hans fot «knuge alt Levende ned» (257), den formelig skvalper i «Menneskeblod» (256). Ekene i Cæsars seiersvogn knuser engene der «Livet i Blomstringen stod» (257). Uten hensyn til rett eller urett, synder eller syndfri, mann, kvinne eller barn, lar Cæsar vognen «rulle i Blod» (257). Det ytterst brutale i Cæsars fremferd understrekes særlig i de partiene som beskriver hvordan han ødelegger det nære, konkrete og, ikke minst det mest uskyldige av alt, nemlig det vergeløse spedbarnet:

der ligger en Fader med Hjernen itu,
der ligger en Moder med Brysterne flækte;
i Blodet ved Siden
sig rører en Liden—ak, stakkels den Vesle, han græder endnu.
(260)

Det er altså ingen tvil om at diktet inneholder en sterk kritikk av despoten, og at «Cæsaris» kan leses som et flammende og indignert innlegg om tsarens overgrep mot befolkningen.

Skaldens indignasjon mot Cæsar har også en politisk begrunnelse, og den blir enda tydeligere i andre deler av diktet. Muligheten for å lese diktet som en politisk allegori finner man særlig i det som i min inndeling av diktet utgjør den åttende delen. Det dreier seg om tidspunktet da jorden igjen viser seg som fruktbar. I diktet beskrives det blant annet at fortidsuhyrer viser seg som Cæsars «loggrende Satraper» (jf. 265). Sammenligningen med «Satraper» understreker de maktpolitiske sidene ved diktet.

Sammenligningen sier at kaosdyrene flokker seg rundt eneherkeren som lydige og ukritiske ‘guvernører’.⁷⁵ Dette viser at det går mot orden selv i det nye kaos. Lest som en politisk allegori, er det de gamle reaksjonære og ideelt sett begravde ideene Cæsar har vekket til live igjen, noe man kan forstå som eneveldet.⁷⁶ Cæsar har altså ikke bare stoppet verdens politiske utvikling, han fører den også bakover.

Også det påfølgende omslaget der Cæsar blir angrepet av sine satraper, lar seg på lignende vis knytte til det politiske: Mens Cæsar ønsket å skape et despoti, har handlingene ført han enda lenger tilbake, nettopp til kaos der den sterkeste rett råder, og selv Cæsar kommer til kort når det er den sterkeste rett som gjelder. Dette er en parallell til Dagne Groven Myhren som i sin lesning av *Skabelsen, Mennesket og Messias* påpeker at «prinsippet om den sterkeste rett knesettes [ved kongedømmets opprinnelse]» (Groven Myhren 1991: 210).⁷⁷ Stedvis er jeget også forholdsvis eksplisitt i sin kritikk av Cæsar på dette punktet. At Cæsar kritiseres for å være en som setter stopper for den generelle tidsånd og utvikling, blir tydelig blant annet i beskrivelsen av at han stanser «Seclers lyse Flom» (jf. 263).

Opprøret er kort sagt både allment humanistisk og politisk fundert, noe som her blir to sider av samme sak. Dette er diktets hovedinntrykk når det gjelder skaldens holdning til despoten. Ikke desto mindre ligger det en viss spenning i diktets opprør. Denne spenningen er knyttet til despotens fascinasjonskraft, og den blir tydeliggjort gjennom diktjegets pronomenbruk.

4.4.1 Fordømmelse og fascinasjon

I gjennomgangen av diktet påpekte jeg at «Cæsaris» i utgangspunktet ikke er et subjektivt dikt i betydningen av at jeget selv ikke er sterkt fremhevet. Dette bekreftes

⁷⁵ *Satrap* er en «(titel) for en persisk provinsguvernør» (*Den Danske Ordbog*). Wergeland bruker for øvrig begrepet i samme betydning i et samtidig prosastykke (se SS III, 1. b.: 204).

⁷⁶ Kabell er så vidt inne på disse sidene ved diktet (jf. Kabell 1956: 187).

⁷⁷ For nærmere beskrivelse av disse maktpolitiske tematikkene i *Skabelsen, Mennesket og Messias*, se særlig kapitlet «Kreftenes frie spill og den sterkeste ‘rett’» i Groven Myhren (1991: 208-121).

av at det dominerende pronomenet i teksten er «vi» (samt «vår» og «oss»). Følgende kan tjene til eksempel:

Men frels *os!* -- hvor flygte *vi* nu
for himmelske Magt med sataniske Hu?
Hvor flygte *vi* nu?
Da Du, o *vor* Gud, gav Viljen, som efter
en Jord at fortære kun flammed, din Magt;
(252, mine kursivering).

Det samme vi-et kommer også til uttrykk mot slutten: «I døende Brødre: Halelujah! mens *vi* døde!» (267-268, min kursivering), et utsagn som gjentas hele fire ganger.

Det er like fullt påfallende at det settes opp et «vi» i teksten, et fortellerteknisk grep som faller sammen med det Susan Sniader Lanser i studien *Fictions of authority: Women writers and narrative voice* (1992) benevner «communal voice» (Lanser 1992: 21). Lanser skriver rett nok ikke om lyrikk spesielt, men siden «Cæsarís» blant annet har et (mer eller mindre) episk preg, kan poengene overføres. Lanser påpeker at man sjelden finner «communal voice» hos hvite, mannlige forfattere:

Unlike authorial and personal voices, the communal mode seems to be primarily a phenomenon of marginal or suppressed communities; I have not observed it in fiction by white, ruling-class men perhaps because such an 'I' is already in some sense speaking with the authority of a hegemonic 'we'. (Lanser 1992: 21)

Nettopp siden skalden i diktet i utgangspunktet kan regnes som en «authority», bør man være oppmerksom på hans forsøk på å etablere en «communal voice», ikke minst fordi han tar i bruk den mest åpenbare formen for «communal voice», nemlig det inkluderende «vi» (og «oss») (jf. Lanser 1992: 21). Det sentrale spørsmålet blir hvorfor jeget bruker både et episk vi og et lyrisk jeg. Min påstand er at dette signaliserer to forskjellige holdninger til Cæsar, der jeget representerer det selvsentrerte, mens vi-et betoner det demokratiske. Holdningene lar seg vanskelig forene. Det dreier seg nemlig om en spenning mellom fascinasjon og fordømmelse.

Til dette kan man innvende at fordømmelsen er det absolutt tydeligste i «Cæsarís», at skalden står som en tydelig og klar motsetning til en 'erobrerens sanger', og at dette er et viktig poeng i diktet som helhet. Likevel er det også slik at tyrannens fascinasjonskraft ligger like under overflaten gjennomgående i diktet. Fordømmelsen av tyrannen må stedvis vike for en mer fengslet tone. Dette er spesielt tydelig der Cæsar viser seg som sterkest. Når skalden innser at Cæsar har vunnet over både menneskehet og natur, hylles Cæsar som større enn Gud: «Du er saa stor som Han—hil Cæsar! Du er større» (263). Det samme inntrykket kommer eksplisitt til uttrykk også senere. Idet det blir klart at Cæsar aldri vil flykte, aldri vil gi seg, men alltid og uansett vil fortsette mot sitt mål, utbryter jeget: «—Ha, Cæsars Cæsarhu!» (264). Fascinasjonen ligger med andre ord tydelig i skildringen av tyrannen. Det er ingen kritikk i dette utropet. Dette bryter vel å merke mot andre partier, for eksempel i fordømmelsen som vist over, men også ved at Cæsar blir fremstilt som noe patetisk når det viser seg at han har skapt sin egen undergang. Dette kommer til syne blant annet i skaldens spørsmål til Cæsar idet sistnevntes undergang er nær: «Mon veed Du ei, at Dybet en Verdens Livmoer er?» (266). Like fullt er det altså en underliggende fascinasjon i jegets beskrivelser, og hvis man trekker inn den tidligere versjonen «Nicolais», illustreres påstanden om at skalden i «Cæsarís» fascineres av tyrannen, tydeligere.

I «Nicolais» har beskrivelsen av tsaren og hans handlinger en klar tragisk overtone:

Nicolai, stig op! Gud er flygtet.

Dine Spyd var stolte – de staae fast i et Folks Grave.

Derfor høine de sig saa – *ak*, indtil at adsplitte Stjernerne

som før funktele over Jorden.

(SS VI, 1. b.: 408, mine kursivering)

Til sammenligning har det sørgmodige «ak» blitt byttet ut med det mer fascinerte «O» i «Cæsarís», og den nøytrale beskrivelsen «derfor høine» har blitt byttet ut med det mer imponerte «Hvor høit»:

Stig op, Cæsar! Thi Gud har overgivet Jorden.

Hvor stolt staaer ei dit Spyd i ti Nationers Grav!

[...]

Hvor skinner ei dit Sværd, nu Jordens Scepterflamme!

Hvor høit gaaer ei dets Egg! o ligeindtil at

adsplitte Stjernerne, der smilte før hened!

(262, mine kursiveringer)

Den imponerte tonen finner man også i «Hvor stolt» og «Hvor skinner», og anaforen forsterker inntrykket.⁷⁸ Man bør også merke seg den økte bruken av utropstejn.

På dette punkt finner man kanskje en vakling i skaldens posisjoner som reflekterer en spenning i forfatterskapet mellom det demokratisk-solidariske og det selvsentrerte.⁷⁹ Denne spenningen kan løses noe opp dersom det er hold i skaldens siste påstand, nemlig at Cæsar kan betraktes som en romantisk helteskikkelse. I det videre vil jeg imidlertid argumentere for at dette er en påstand som ikke holder vann.

4.4.2 En romantisk helt?

At jeget er fascinert av Cæsar, bringer spørsmålet om den romantiske helteskikkelsen på bane. Spørsmålet trenger seg på fordi jeget selv antyder at Cæsar kan plasseres i denne kategorien i følgende passasje som avrunder diktet:

Hil! ligesom Milton sang om Djævelens første Oprør mod Gud,

saa skal om tusind Aar en Skjald besyngte Cæsars.

(268)

Hvordan skal man forstå dette? Hvorfor knytter skalden Cæsar til Satan fra Miltons *Paradise Lost* (1667)? Hvorfor antyder skalden at man med tid og stunder vil kunne «besyngte» Cæsar? Ifølge ordbøkene er ikke «besyngte» et nøytralt begrep. Tvert imot

⁷⁸ Fascinasjonen for destruktive krefter finner man for øvrig også i andre dikt. Et eksempel er den destruktive ånden Obaddon i *Skabelsen, Mennesket og Messias*. Stedvis blir han riktignok fremstilt «som en latterlig og ufyselig figur», men noen ganger blir han også tegnet «i høy og ukrenkelig majestet», ifølge Daniel Haakonsen (Haakonsen 1951: 40). Dette ser man for eksempel i skapelsesåndens Cahels beundrende tone: «Obaddon – ha, hvor skjøn og mandig! –» (SS II, 2. b.: 33). Senere i lesningen skal jeg for øvrig peke på flere paralleller mellom dette diktet og «Cæsars».

⁷⁹ Jørgen Sejersted har også diskutert dette. I en lesning av Wergeland-diktet «Kvinderne paa Kirkegaarden» spør han om følgende: «Hvor langt kan romantisk geniestetikk forenes med demokratiske toleranseideer?», og han understreker at «[m]otsetningene mellom egalitære idealer og genitenkningen er en uløst spenning hos Wergeland [...]» (Sejersted 2014a: 156).

oppgir flere ordbøker «lovprise» som synonym til å «besynge».⁸⁰ Man kan i denne passasjen muligens vektlegge tidsaspektet og forstå det hele som en påstand om at man må ha avstand til sin samtid for å kunne «besynge» den. Grepet kan imidlertid også leses som et forsøk på å løse spenningen som preger skaldens innstilling: Hvis Cæsar egentlig kan betraktes som en romantisk helteskikkelse og derfor kan besynges, er skaldens fascinasjon for tyrannen uproblematisk. I det videre vil jeg imidlertid vise at diktet langt på vei peker i motsatt retning.⁸¹

Som jeg pekte på i avhandlingens innledning (jf. 1.3), blir Satan fra *Paradise Lost* en romantisk helt i og med romantikken, og selv om avhandlingen ikke er en påvirkningsstudie, vil jeg likevel bemerke at Wergeland indikerer at han forholder seg til den romantiske forståelsen når han avslutter «Cæsaris» med henvisning til Satans handlinger og tar for gitt at Milton har en form for lovsynging av han.⁸² Spørsmålet blir så hva som kjennetegner den romantiske forståelsen av Satan, et spørsmål som blir besvart særlig av William Empsons (1961) som argumenterer for den romantiske forståelsen av *Paradise Lost*.

Et viktig trekk ved Satan som gjør at man kan forstå han som helt, er at han søker å argumentere for prosjektet sitt på en slik måte at opprøret ikke fremstår som *amoralisk i seg selv*. Han stiller spørsmål ved det amoralske i skapelsen og er kritisk til troen på en allmektig og god Gud. Satans «analytic mind [...] does consider the question of God's goodness», skriver Empson (Empson 1961: 38). Om dette er grunn god nok til å bli karakterisert som en romantisk helt, har dog vært noe diskutert i forskningen tilknyttet Miltons store dikt.⁸³ Peter Thorslev tar et lite forbehold når det gjelder

⁸⁰ Se «besynge» i *Den danske ordbog* og *Ordbog over det danske Sprog*. Det kan riktignok forstås mer nøytralt, slik *Dansk Ordbog udgiven under Videnskabernes Selskabs Bestyrelse* fra 1793 nevner begge muligheter i forklaringen av ordet *besynge*: «Udfører eller berømmer paa Vers: priser sangviis» (1793: 344). *Dansk Ordbog indeholdende det Danske Sprogs Stammeord, tilligemed afledede og sammensatte Ord, efter den nuværende sprogbrug forklarede i deres forskjellige betydninger, og ved Talemaader og Exempler oplyste*, som er utgitt i 1833, forklarer imidlertid *besynge* i den forståelsen jeg legger til grunn her, nemlig som «ophøie, berømme, gjøre navnkundig i Sang eller Digt» (Molbech 1833: 83).

⁸¹ Wergeland tar for øvrig opp problematikken rundt kunstnersubjekt, vold og sympati både tidlig og sent i forfatterskapet, for eksempel i «Pigen paa Anatomikammeret» og i *Jan van Huysums Blomsterstykke*. Se Jørgen Sejersted og Eirik Vassenden (2007), Frode Helland (2003) og Heming Gujord (2012).

⁸² Tekstene har også til felles at de har en bibelsk grunntematikk. Miltons omhandler Satans opprør, skapelsen og syndfallet, og Wergelands «Cæsaris» har en bibelsk apokalypse- og syndflodstematikk.

⁸³ Diskusjonen begynte med Blake og Shelley og har senere blitt ført i pennen av en rekke fortolkere. For grundigere oversikt over diskusjonene og bidragsyterne, se Empson (1961: 9-35).

spørsmålet om hvorvidt den sympatien romantikerne viser Satan, er til stede i selve teksten, men han understreker at tilløpene finnes: «One need not go so far as to say that even in *Paradise Lost* Satan is a hero, but one must admit that he is at least heroic», og Satan forfekter langt på vei humanistiske verdier (Thorslev 1962: 109 og 110). For å få sympati med Satan er det imidlertid en forutsetning at leseren er «unbiased», det vil si at man ikke kan starte lesningen med «'a good morning's hate' of Satan» (Thorslev 1962: 109). Det samme poenget understreker også Empson. Han poengterer at vi må «waive our metaphysical presumptions», han hevder at Milton selv ikke mente vi skulle forakte Satan *før* hans fall, og han avslutter med at den kritiker som ikke kan følge disse tankene, er en kritiker som «has been prevented either by a false theory», eller som av en eller annen grunn ikke vil *se* hva diktet faktisk sier (Empson 1961: 40, 88 og 90).⁸⁴

Et annet aspekt som gjorde at romantikerne kunne få sympati med Satan, er at han utviser både tvil, anger, sorg og omtanke for andre. For eksempel blir han beskrevet slik i første bok da opprørsflokket våkner til live igjen i helvetet:

[...] cruel his eye, but cast
 Signs of remorse and passion to behold
 The fellows of his crime, the followers rather
 (Far other once beheld in bliss) condemned
 For ever now to have their lot in pain,
 Millions of spirits for his fault amerced
 Of heaven, and from eternal splendours flung
 For his revolt, yet faithful how they stood,
 Their glory withered. [...]
 [...]
 Thrice he essayed, and thrice in spite of scorn,

⁸⁴ Dette blir dermed en kritikk av blant annet John. S. Diekhoff (1946) som ifølge Empson argumenterer slik: «[...] since we know God is infinitely good, we would only delude ourselves by giving attention to bits of the poem showing him as bad; and that, if he is perfectly good, Satan must be in the wrong» (Empson 1961: 21-22). Dette er da også konklusjonen i Diekhoffs kapittel om Satan, som beskrivende nok er kalt «The Evil of Satan»: «[Satan] has been seen author of evil, enemy to God and Man, to be abhorred by the good and condemned by the intelligent. Those who do not find him abhorrent have misread the poem. They will do well to ask whether their liking for Satan does not spring from enmity to God» (Diekhoff 1958: 48).

Tears such as angels weep, burst forth: at last
Words interwove with sighs found out their way.
(Milton 1968: 497-498)

Riktignok kan Satan sies å være skyld i sin egen ulykke, men sympatien øker likevel av at Gud viser seg å være allmektig. Gud kunne spart Satan for lidelsene, ja, han kunne faktisk unngått hele situasjonen. Empson mener endatil at Milton sterkt impliserer at «God intentionally deluded Satan»: «God says that he delayed his victory to prove to the loyal Angels the unique powers of the Son [...]; however, as God knows all consequences, he must also have known that these tactics would make Satan argue as he does» (Empson 1961: 39, 42 og 42). Når Satan til sist «is rotting away», hevder Empson at det sier vel så mye om Gud:

I fully agree with the disgust felt by C. S. Lewis for Satan's character as it has now become, and could even agree that his doubts about God are now merely a means of deceiving himself. *But surely one must also feel horror at the God who has deliberately reduced him to such a condition.* (Empson 1961: 69 og 70, min kursivering)⁸⁵

Wergeland berører en erkeromantisk tematikk med «Cæsar» når det settes spørsmålstegn ved skaperens makt og moral, noe som blir tydeliggjort blant annet av åpningsspørsmålet om Gud eller Cæsar skal styre på jorden (jf. 251). Spørsmålet gjentas enda to ganger til, noe som understreker at gudsspørsmålet må ses som en sentral tematikk (jf. 254 og 262).⁸⁶ Når Cæsar likevel neppe kan regnes som en romantisk helteskikkelse, kommer det av at han ikke vekker sympati på samme måte som Satan gjør det.

I motsetning til Satan setter Wergelands tyrann aldri spørsmålstegn ved det irrasjonelle i den kristne læren, og han reflekterer heller ikke over sine handlinger. På et tidspunkt

⁸⁵ Empson viser til C. S. Lewis' *A Preface to Paradise Lost* (1952). Lewis beskriver Satans valg om å forårsake menneskets fall som et utfall mot «two creatures who had never done him any harm», og han mener dette er et valg gjort av en som ikke lenger har håp om å vinne, men kun ønsker «to annoy the Enemy whom he cannot directly attack» (Lewis 1952: 97). Det Empson stiller seg kritisk til, er imidlertid Lewis' konklusjon om at Satan «has chosen to have no choice», og at «Satan wants to go on being Satan» (Lewis 1952: 100, forfatters kursivering). I Empsons lesning ligger derimot mye av ansvaret også på Gud. En slik problematikk knyttet til ansvar og skyld finner man også i «Cæsar», noe jeg kommer nærmere inn på fra og med 4.5.

⁸⁶ Jeg skal senere vise at man finner en Gudskritikk lik den hos Milton også i Wergelands dikt (jf. 4.5.1).

åpnes det rett nok opp for at den inhumane Cæsar likevel har et humant og moralsk reflekterende indre. Cæsar ser plutselig ut til å flykte, og skalden tolker dette håpefullt dit hen at man kanskje likevel finner spor av menneskekjærlighet hos despoten:

Mon Hul paa Sjelens Skjul Samvittigheden slog,
saa Jorden du fik see
bedækt med Skyggerne, som du fra Hjerter jog;
og hørte deres Vee?
(264)

På spørsmålet om Cæsar har samvittighetsnag, svarer tyrannen, og dette er beskrivende nok hans eneste utsagn i diktet, «Aander, ei jeg frygter jer endnu! / for Himlens Trælleflok ei Jordens Herre flyer» (264). Skaldens prøvende fortolkning er altså feil. Cæsar iler hverken av frykt eller samvittighetsnag, tvert imot. Cæsar iler fordi han «tænde Alting vil» (264).

Nå er det imidlertid ikke slik at den romantiske helten *ikke* kan være ond, men det er viktig at han er ond på en slik måte at man likevel får sympati med han. Dette er et sentralt poeng i Empsons lesning av Satan: «[H]owever wicked Satan's plan may be, it is God's plan too» (Empson 1961: 39, jf. også Frye 2005: 112). I motsetning til Satan fremstår Cæsar som rent grufull og inhuman. Hans mål er å bli enehersker i jordisk og åndelig forstand uten at dette blir (morsalsk) begrunnet, og dermed fremstår han ikke minst som grunnleggende egosentrisk. Selv om Wergeland har øye for ondskap og for de mørke sidene i mennesket (jf. Sejersted 2008b: 266), fremstår ikke tyrannen som tekstnorm. Man kan fascineres av Cæsar, men han vekker liten sympati, noe også den tidligere resepsjonen bekrefter.⁸⁷ Dette gjelder helt uavhengig av Guds rolle og posisjon, som jo virket formildende hos Milton.

En konsekvens av disse forholdene er at det ikke finnes et moralsk forsvar for jegets individuelle fascinasjon for Cæsar. Når jeg nå i det videre diskuterer gudsproblematikken, vil dette riktignok vise at Cæsar ikke dømmes ukritisk eller

⁸⁷ Uthaug sammenstiller for øvrig Cæsar og Miltons Satan. De har til felles at de begge prøver «å styrte den virkelige Gud fra sin trone» (Uthaug 2008: 371). Selv om Uthaug ikke utdyper hvilken forståelse han har av Miltons Satan, er det uansett klart at han *ikke* oppfatter Cæsar som en romantisk helt.

unyansert, men dette er likevel ikke av en slik art at han bør kalles en romantisk helteskikkelse, av årsaken jeg nettopp nevnte: Det ligger ingen grunnleggende humanistiske verdier bak Cæsars handlinger.⁸⁸

Det den videre gjennomgangen også vil synliggjøre, er at Wergelands «Cæsar» faktisk i større grad svarer til den *ikke-romantiske* forståelsen av *Paradise Lost*. Som antydnet ender skalden i «Cæsar» ordnet og forsonet med Gud, og skalden ender med å se hendelsene som berikende. Det er på dette punkt parallellen til den ikke-romantiske forståelsen av *Paradise Lost* gjør seg gjeldende. I standardforståelsen av Miltons dikt blir Satans og menneskets fall forstått som en *felix culpa*. Når det gjelder Satans handlinger, skriver for eksempel John S. Diekhoff at «we have found it clear that the fall of the angels was the occasion for the creation of man. The first positive good come of evil is the creation of man and his world» (Diekhoff 1958: 119). Når mennesket så faller, er Diekhoff litt mer kritisk til at paradokset «evil results in good» fortsatt gjelder like klart, men for eksempel Arthur Lovejoy fremhever at hvis menneskets fall «had never occurred, the Incarnation and Redemption could never occurred» (Lovejoy 1937: 162). Lovejoy mener i det hele tatt at «the earlier and unhappy episodes in [*Paradise Lost*] appear as instrumental to that consummation, and, indeed, as its necessary conditions» (Lovejoy 1937: 179). Som den videre lesningen vil vise, er slike spørsmål og refleksjoner sentrale også i «Cæsar», og i det følgende vil jeg diskutere hva som kjennetegner akkurat dette diktet.

Aller først må jeg imidlertid få trekke frem en annen sentral romantisk helteskikkelse, nemlig Cain fra Lord Byrons *Cain. A mystery* (1821). Dette dramaet omhandler en liknende tematikk som «Cæsar» og *Paradise Lost*. Grunnen til at jeg trekker det inn, er fordi kontrasten mellom «Cæsar» og *Cain. A Mystery* er slående. Den viser med tydelighet hvordan «Cæsar» fjerner seg fra den romantiske tradisjonen som jeg her har diskutert. Det Byrons Cain motsetter seg, er nemlig den teologiske klisjeen hans far Adam står for: «evil only was the path / To good» (Byron 2000: 916). Det er

⁸⁸ «Cæsar» viser snarere en annen parallell til Miltons tekst. I begge står nemlig Satan-Lucifer som fornuftens representant, men det er altså bare hos Milton han blir stykkets primære romantiske helteskikkelse.

påfallende (og overraskende) at det er den sterkt kritiserte klisjeen fra *Cain* som skal vise seg å bli 'løsningen' i «Cæsaris».

4.5 Jeget og Gud

Gjennomgangen hittil har vist at Gud knyttes til opprørstematikken i og med Cæsars uredde handlinger som virker fullstendig blottet for en underdanig ærbødighet overfor den (angivelige) allmektige Gudfader. Det jeg ønsker å se nærmere på i det videre, er en annen side ved det hele, nemlig *jegets* relasjon til Gud. Også der ligger det en form for opprør. I det hele tatt synes jeget å gå i en mer umiddelbar konfrontasjon med Gud enn med Cæsar, diktets åpningsspørsmål tatt i betraktning. I det videre vil jeg altså diskutere Gudsproblematikken i teksten og det man kan kalle et religiøst opprør. De sentrale spørsmålene for diktets jeg er hvordan en allmektig Gud kan tillate så mye ondskap i verden, og hvor Gud var da Cæsar slaktet undersåttene sine. Slike spørsmål gjør det tydelig at man her kort sagt har med det ondes problem å gjøre, noe som kan diskuteres i blant annet et etisk, teologisk eller filosofisk perspektiv. Jeg vil imidlertid ikke fortape meg i det allmenne, men jeg vil heller diskutere problematikken hovedsakelig innenfor diktets rammer.

Likevel er det på sin plass med en kort diskusjon av spørsmålet jeg stilte tidligere i forbindelse med karakteristikken av «Cæsaris» som et radikalt dikt (jf. 4). Spørsmålet er om det går an å være politisk radikal uten å forkaste Gud, eller er det slik at politisk opprør forlanger religiøst opprør. Dette forholdet har Olaf Skavlan (1892) diskutert inngående med utgangspunkt i *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830) som han karakteriserer som «særlig i politisk, mindre i religiøs henseende, et temmelig revolutionært dikt» (Skavlan 1892: 101). Et hovedpoeng hos Skavlan er å vise frem at selv om Wergeland er religionskritisk, er han også religiøs. Wergeland er kritisk til religiøs ortodoksi, og hans egen religiøse orientering er rasjonalistisk. Skavlan sammenfatter tenkningen slik:

Gud og udødeligheden – blev hoveddogmerne, som i regelen almenheten overalt antog. Moralen – «Jesu milde lære» - anerkjendtes som kristendommens hovedsag, i det væsentlige stemmende med, hvad en oplyst tidsalder lærte. Resten var uværdige præstebedrag – ovenikjøbet paatvungne, - som fortjente den spot, de fik. (Skavlan 1892: 103)

Kabell beskriver Wergelands religiøsitet på samme vis, og han påpeker at Wergeland tidlig gjennomgikk «en rationel hærkning eller forhærkning» som holder stand når rasjonalismen etter hvert får sin motreaksjon (Kabell 1956: 154).

I spørsmålet om hvordan eller hvorvidt denne tenkningen lar seg forene med det politiske opprør, oppfattes dette av Skavlan som fullt ut forenelig. Hos Wergeland smelter politisk engasjement og religion sammen til ett:

Det er derfor et fuldstændig oprigtigt udtryk for, hvad han selv mente, og hvad han ogsaa mente med sit digt [*Skabelsen, Mennesket og Messias*] naar han kalder det «republikanernes bibel», og tilføier, at det er digtet «til kristendommens forherligelse» ; naar han én dag har sit drama med i hatten ved audiens hos Karl Johan, for dermed at legitimere sin værdighed til norsk præstekald, og en anden dag tager det med i sin kuffert til Paris, for at forære det til heltene fra julirevolutionen. Den ene handling er ligesaa naturlig og ligefrem som den anden, og begge i lige grad forklarlige. (Skavlan 1892: 154)

Religion er for Wergeland en positiv og dynamisk kraft som virker med og for positiv utvikling og for frihet. Sagt med andre ord: Det går fint an å underkaste seg Gud og likevel være politisk opprørsk. Kristendommen inspirerer og driver det politiske opprøret, og det å være fri er i Wergelands verden forenelig med Gudstroen. Dette har Harald Beyer satt presist ord på, samtidig som han understreker at denne tenkningen gjennomsyrrer hele forfatterskapet:

Når Wergeland forkynner at Gud står på frihetens side, er det ikke taktikk, men en del av hans religion. Ja, en forstår ikke hans tankeverden dersom en ikke er klar over denne grunntanken og grunnfølelsen. Etter hans syn er friheten ikke bare et negativt begrep, frihet for tvang og undertrykkelse, nasjonal og borgerlig frihet. I hans øyne er den også noe positivt, en slags livgivende, utløsende og

dynamisk kraft, et ledd i Guds skaperarbeid. [...] Gud er den evige garant for frihetens seier, mener Wergeland. (H. Beyer 1946: 303).

Nettopp denne distinksjonen mellom negativ og positiv frihet som H. Beyer antyder, vil min egen lesning kunne ut i en refleksjon over, da med henvisning til begrepene slik de har blitt gjort kjent av Isaiah Berlin (1958).

I denne sammenhengen er det slik at «Cæsar» ender på en måte som gjør at det står i samsvar med de nevnte betraktningene om Wergelands tenkning. Jeg har jo allerede røpet at diktet nettopp ikke ender i det opprøret mot Gud som man finner i den såkalte radikale romantikken som man knytter blant annet til Byron, Shelley og Blake i England og Goethe og Schiller i Tyskland.⁸⁹ Like fullt må det bemerkes at det settes spørsmålstegn ved disse forholdene, og at dette diktet følgelig *åpner* for muligheten for religiøst opprør av en slik type. Det sentrale spørsmålet er dermed heller hvordan forsoningen kommer i stand. I etterkant av gjennomgangen av Gudsproblematikken i «Cæsar» vil jeg imidlertid vise at «Nicolais» lar seg knytte til den radikale romantikken nettopp ved at diktet ender på annet vis. Det åpner ikke bare opp for, men kan leses som både politisk og religiøst opprørsk.

4.5.1 Fra gudskritikk til selvkritikk

Én ting «Cæsar» i utgangspunktet har til felles med *Paradise Lost*, er at gudsspørsmålet diktet åpner med, bare er den spede begynnelse på en skarpere gudskritikk. Det er nemlig i kraft av Satans påvirkning og Guds tilrettelegging at Cæsar kan utfordre himmelmakten og legge jorden under seg. Flere av Cæsars egenskaper er han av Satan «ibløst» slik at «da / skjælved / ei mere [Hjertets] Menneskeklap» (252). Det er altså Satan som dels blir satt som ansvarlig for Cæsars mangel på

⁸⁹ H. Beyer bemerker for øvrig at Wergelands grunnleggende tenkning om Guds posisjon nettopp *skiller seg fra* tenkningen som fører til de nevnte romantikernes religiøse opprør: «For helligalliansens diktere og de fleste romantikere er Gud autoritetstankens støtte. Hos noen er dette personlig religiøs overbevisning. Hos andre er det klok taktikk. Men både de troende og skeptikerne blant de reaksjonære siterer med forkjærlighet Skriftens ord om at all øvrighet er av Gud. Slik forsvarer de enevellet og fyrsteautoriteten og bidrar til å holde opposisjonen nede» (H. Beyer 1946: 303).

medmenneskelighet og nestekjærlighet. 'Skylden' tilskrives imidlertid også Gud som har skapt muligheten for ødeleggelse:

Da Du, o vor Gud, gav Viljen, som efter
en Jord at fortære kun flammed, din Magt;
gav Hadet Fortærelsens Kræfter;
og sveised dit Lyn indi Voldherrens Scepter:
har hvinende Dødslja i Morderhaand lagt;
har sat, som en logrende Hund, ved hans Stol
(det Kreml-Capitol)
din lynildbemanede Løve, din Torden;
og Jorden, [...]
[...]
Du udbredte, ve! for den Rasendes Fod? --
(252).

Det potensialet som mennesket generelt innehar, og som ligger til grunn for at Cæsar i det hele tatt kan handle slik han gjør, skrives altså tilbake til både Gud og Satan: «[Cæsar] nedsaae paa Jorden med Djævelens / Blik; / og slog den med Vaabnet, / som Himmelen gav» (253). I utgangspunktet handler dette om spørsmålet om den allmenne frie vilje, og Cæsars handlinger blir dermed noe Gud ikke kan lastes for. Samtidig går det også ut over dette, for den sterkeste kritikk ligger ikke egentlig i at Cæsar har fri vilje, men i at Gud har lagt det hele til rette, for så å bli *fraværende*. Gud har i det hele tatt vært påfallende aktiv for Cæsars muligheter: Han «gav», «sveised», «har [...] lagt», «har [...] satt» og «utbredte», og han fremstår deretter som utpreget fraværende (jf. spørsmålet «vil din Trone du Vige?» som gjentas flere ganger).⁹⁰

Til slutt finner skalden like fullt et klart svar på det stadig gjentatte spørsmålet om hvor Gud er midt i all elendigheten. Tyrannen overvinnes av det «Retfærdige Kretsløp» som

⁹⁰ Min lesning av «Cæsaris» bryter dermed delvis med Groven Myhrens fortolkning av det ondes problem i *Skabelsen, Mennesket og Messias*: «Syndens opprinnelse er forklart som følge av åndens frie valg. Gud blir således ikke selv årsak til *det demonisk onde* på annen måte enn at han har tatt den risiko å skjenke ånden fri vilje. Den lov som bestemmer at ånden skal ha frihet til å velge, kan Gud nemlig ikke ta i seg igjen» (Groven Myhren 1991: 135, forfatters kursivering). Jeg mener at Gud ifølge skalden kan lastes i større grad i «Cæsaris», og at nettopp de påpekte gjentakelsene er med på å støtte opp om dette inntrykket.

er et tegn på Guds inngripen og tilstedeværelse, for det representerer nettopp «Guds styrende Haand» (267). Det som var tilslørt og utydelig for skalden, står nå klart og tydelig:

Din Torden, vor Fader, er kun din formummede Aand.
De røghyll'de Flammer er Viisdommens Smil bag sit Slør.
De Baalenes Gnister er Øine, som flyve mod Skyen [...].
(267)

Det negative er forløperen for noe positivt, både når det gjelder utviklingen generelt og i helt konkret forstand, for bak flammer, aske og røkskyer aner skalden «lysere Tider og skjønnere Riger og Byer end før» (267).⁹¹ For skalden blir det dermed viktig å ta brodden av kritikken han har fremført.

For å ta brodden av Gudskritikken fortsetter skalden med en selvkritisk erkjennelse. Etter innsikten følger en rekke retoriske spørsmålene som preges av en ironi som viser en tilgrunnliggende kritisk holdning til egne klager og utsagn tidligere i diktet:

Guds Haand—ha skulde ei du bevæge dig fri,
men Ormene stræbe at binde dig, medens du i
din Himmel omdrejer de krængende Verdeners Roer?
og Mennesketaarerne gjøre din Lynstraale uvis og myg?
Af Suk skulde standses den Alviljestorm, hvormed Jorden henfoer,
som Løven af surrende Flyg?
(267)

⁹¹ Tanken om flammenes ødeleggelse som del av en utvikling mot det bedre er en man kjenner igjen fra «Det befriede Europa». Grete Jønsberg skriver at i «Det befriede Europa» har ild to egenskaper: den både sprer seg og fortærer. Ilden er knyttet til friheten og aske blir således noe positivt, for det utgjør den rest av det gamle som det nye samfunnet skal bygge på (Jønsberg 1981: 52). Dette er med andre ord et eksempel på at «Cæsar's» ikke nødvendigvis preges av en annen grunnstemning enn «Det befriede Europa», slik Storsveen hevder (jf. Storsveen 2008: 154-155). I tillegg blir dette nok et eksempel på at Wergeland skiller seg fra den radikale romantikken slik den er representert av for eksempel Byron. Den sykliske orden er sentral hos romantikerne generelt, og ifølge Johnson tegnes den i et tvetydig lys. Den første forståelsen er den håpefulle: generering impliserer regenerering og innehar muligheten til at alt endres til det bedre. Den andre forståelsen er mer tvilende og går mot det pessimistiske: generering impliserer degenerering, fødsel impliserer død (Johnson 1985: 13). I Byrons *Cain. A mystery* tegnes den sykliske orden i et negativt lys. Også Skavlan understreker at dette er en forskjell mellom Byron og Wergeland. Wergelands verdensdrama *Skabelsen, Mennesket og Messias* er tuftet blant annet på en filosofisk verdensanskuelse som er optimistisk, motsatt Byron som «der helt igjennem er negativ (og netop ofte hylder den mest pessimistiske verdensopfatning)», skriver Skavlan (Skavlan 1892: 145). For mer om denne tenkningen hos Byron og i romantikken, se Byron (2000: 903 og 914), Thorslev (1962: 181-182) og Johnson (1985: 68-69).

Skalden erkjenner så at Gud alltid har vært og alltid vil være til stede, og videre at han *er* rettferdig: «Retfærdige Gud, du sitter paa din Thron evindelig» (268). Den tidligere gudskritikken erstattes av en oppfordring om å underkaste seg en tidvis autoritær og hard, men allmektig Gud. Det er for øvrig verdt å legge merke til at Wergeland, ifølge det tekstkritiske tillegget i *Samlede Skrifter*, skal ha skrevet følgende forklarende note til det siste siterte utdraget i versjonen «Czaris», der det altså også fantes: «Disse Linjer have Hensyn til Digtets Begyndelse og Themaet» (SS VI, 1. b.: 410). Wergeland selv mener altså at diktet inneholder en refleksjon over Guds allmektighet og 'evinnelighet'.

I selve spørsmålet om Gud og hvor han står overfor verdens ondskap, får man med andre ord et svar i «Cæsaris». Vel kan Gud leses som en brutal autoritet som ikke lar seg mykne av menneskenes plage, men skalden uttrykker forståelse, erkjennelse og dels selvkritikk, og i det hele tatt ender det ordnet og forsonet. Ikke desto mindre virker denne løsningen og vendingen foreløpig lite tilfredsstillende. Den får skalden til å virke som en autoritetstro og forholdsvis ukritisk skald, nærmest på linje med en «Erobrerens seirdrukne Skjald» (jf. 251). Man kan riktignok forsvare Guds handlinger ved at Gud tross alt ikke går inn for å overstyre den frie viljen, heller ikke Cæsars. Man må imidlertid vedgå at selv om Cæsar har fri vilje, *velger* også Gud å avvente sin inngripen forholdsvis (og muligens urettmessig) lenge. Spørsmålet som tvinger seg på, er med andre om man har kommet til bunns i spørsmålet om *hvorfor* Gud velger ikke å gripe inn, og om dette lar seg forsvare. For å forstå det hele og fulle omfanget av Cæsars rolle og Guds sene inngripen, må perspektivet utvides, både hos skalden selv og hos leserne.

4.5.2 En betimelig straff

I Wergelands forfatterskap finner man en tanke om at ondskap og ødeleggelse ikke er utelukkende negative krefter, for destruksjon innebærer mulighet for skapelse eller nyskapelse. Slike aspekter kan endog ses som nødvendige. Sammenligner man «Cæsaris» med denne tanken i forfatterskapet som sådan, finner man imidlertid at Guds sene inngripen bunner i noe ganske annet. I «Cæsaris» erkjenner skalden at det snarere handler om *straff* enn om nødvendighet. Dette aspektet i «Cæsaris» blir tydeliggjort

dersom man ser på destruksjonens betydning i kosmologien *Skabelsen, Mennesket og Messias*, der den utvilsomt har en sentral plass.

I *Skabelsen, Mennesket og Messias* diskuteres altså dødens og ødeleggelsens betydning. Dette finner man i dialogen mellom jordåndeparet Cajahel og Obaddon. Disse representerer henholdsvis det konstruktive og det destruktive prinsipp, og de er plassert på jorden som Guds tjenere for å skape liv. I denne dialogen er poenget at begge prinsippene er *nødvendige*. Dette poengterer Cajahel helt eksplisitt: «Foruden [Cajahel] [...] / kan [Obaddon] ei være; uden [Obaddon] ei [Cajahel]» (SS II, 2. b.: 35). Det Cajahel skaper om dagen, ødelegger Obaddon om natten, og denne kampen mellom den skapende og den destruktive resulterer i at «Naturen utfolder sig [...] i større og større Rigdom» (SS II, 2. b.: 40). Daniel Haakonsen påpeker det samme: Obaddon skal «begrense Cajahels fruktbarhet så ikke jorden går under av sin grødes tyngde» samt hindre «at livet stagnerer i ufullkomne former» (Haakonsen 1951: 39). En slik lesning støttes av kommentarene fra normgiveren Messias. Hver gang dag blir til natt og Cajahel og Obaddon skifter plass, sier Messias: «Gud seer, at Alt er godt» (SS II, 2. b.: 38-45 og 63). Begge prinsippene er dermed nødvendige og ønskelige for *balanse* og for *fremgang* og *utvikling*.

Det er åpenbart paralleller mellom Obaddon og Cæsar. Begge er degenerative krefter som går forut for ny skaping. Det er imidlertid også viktige forskjeller mellom disse to representantene for ødeleggelsen. Én er at Obaddon, i motsetning til Cæsar, *ikke* har forutsetning for å forstå hva han gjør. Som Haakonsen skriver, tror Obaddon han er en selvstendig makt, men ser ikke at han i stedet for å begrense «livets utfoldelse», i virkeligheten bare oppnår «å gi det nye vekstvilkår» (Haakonsen 1951: 40). Han er skapt slik av Gud på samme måte som Gud har skapt Cajahel for å tåle «saadan Armod» fra Obaddon:

[...] Saa umuligt,
som om Obaddons Sjel Cajahels
opslugte og Obaddon dog forblev,
saa mørk og kold og streng som før

(skjøndt Gud til saadan Armod netop har
min Elskovs Rigdom og mit Lune bøjet)
(SS II, 2. b.: 46).

Cæsar har derimot en grunnleggende *fri vilje* og kan dermed lastes i større grad enn ånden fra verdensdiktet.⁹² Men selv om man får større sympati med Obaddon enn Cæsar, er de altså parallelle ved at deres ondskap kan være del av en positiv utvikling. Det videre spørsmålet blir imidlertid om også Cæsar kan ses som *nødvendig* for å opprettholde balanse på jorden, slik Obaddon og Cajahel representerer regelmessighet og veksling, og dessuten om han er *nødvendig* for fremgang og utvikling. Jorden før Cæsar beskrives som en herlig jord. Den stod som et «Høitidsbord [...] / med levende Frugt af guddommeligt Blod, / med Smaabørn og Qvinder, med hele den Sødme, / som rinder og rødmer» (252). Cæsar har omskapt den jorden «der nylig med at blive Edens Have trued» (265). Gjennom sine herjinger har han ifølge skalden ført jorden «tilbage i dens Chaos» (265). Derigjennom har han også satt en stopper for en meget lovende åndelig utvikling, for den «aandelige Sfæren» *var faktisk* «paaveie til at naae, / igjennem de Spiraler, som ud fra Støvet gaee, / selv høie Engles Maal» (265). Nærmest gjennomgående i forfatterskapet er *spiraler* et bilde på ånds- og verdensutviklingen (jf. Kabell 1956: 123).⁹³ Selv om skalden antar at verden vil bli skjønnere og lysere etter Cæsars handlinger (jf. 267), er det følgelig likevel lite som umiddelbart tyder på at tyrannen er *nødvendig* slik Obaddon er, hverken i konkret jordisk eller i åndelig forstand. Forsoningen med Gud må dermed gå i stand på annet vis.

⁹² For øvrig minner Cæsar og Obaddon i så måte om Mephistopheles fra Goethes *Faust I* (1808) som vil gjøre ondt, men som gjør godt, jf. særlig den første av de to studerkammerscenene der Mephistopheles svarer følgende på Fausts spørsmål om hvem han er: «Ein teil von jener Kraft / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» (Goethe 1949: 47, 1335-1336). Mephistopheles utdyper dette straks etterpå: «Ich bin der Geist, der stets verneit! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, dass es zugrunde geht; / [...] Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war / Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebär, / Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht / Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht, / Und doch gelingt's ihm nicht, da es, so viel es strebt, / Verhaftet an den Körnern klebt» (Goethe 1949: 47, 1338-1340 og 1349-1354).

⁹³ Særlig kjent er nok spiralbildet i «Napoleon» fra samlingen *Digte. Første Ring* (1829): «Vi ere Aandæg, lagte i Dyndet; men / Sjelen sig vikler, som Sommer- / fuglen, af Svøbet, og Aande- / kraften forøger: / Høiere, gjennem Spiraler, / stiger Aandernes Skarer / op mod Gud» (SS I, 1. b.: 178). Kabell knytter denne kosmiske forstillingen til særlig Descartes, men peker også på at «[I]gnende visioner forekommer [...] allerede i oldtiden, og senere i adskillige af de allerberømteste baade naturvidenskabelige og filosofiske systemer» (Kabell 1956: 123). Det er denne spiralbevegelsen Cæsar ikke bare stopper, men også reverserer gjennom sine handlinger.

At ondskapen ikke er nødvendig for jordens utvikling, betyr likevel ikke at den ikke er *på sin plass* og gjennom det har en positiv virkning. Det er nettopp dette skalden i «Cæsarís» har oversett i sin tidlige fordømming. Hans fokus er på det nære, det lille og det konkrete, men det hele handler om noe større enn den lille familien. Det handler ikke om det lille kretsløpet, om «Laaven, som Oldefar flikkede paa», om «Vuggen af Eek, hvori Bedstemor laae» eller om «Agrene Bedstefar brød» (260). Det handler om det store kretsløp og menneskeheten som helhet. Mot diktets slutt innser skalden at menneskeheten har levd så godt og blitt så tilforlatelige at gudfryktigheten har måttet vike:

Nedknæl, gjenlevende Æt! og Haanden tilbed,
som slynger i Lynet en Livsrosen-ympe herved!
Vi Haanden ei, da den Velsignelser nedregned, saae;
men kun da den svang Ødelæggelsens Hammer, og løftet sit Lod,
og fyldtes med Tordner, og over forbryderske Stoltnakke laae—o ve! liig en
brændende Skodd.
I døende Brødre: Halelujah! mens vi døde!
(268, min kursivering)

Gjennom innsikten erkjenner han at Guds straff er betimelig.⁹⁴ Menneskehetens søvnige tilforlatelighet har forhindret dem i å se og sette pris på Gud og hans skaperverk. Det som har skjedd, er med andre ord en flammenes syndflod. Det er også på dette punkt, ved den søvnige tilforlatelighet, man finner den klareste parallellen til Obaddon. I sin utlegning av åndeparet understreker Haakonsen ikke bare Obaddons konkrete nødvendighet, men også det berikende ved hans eksistens: «Intensiteten i den jordiske eksistens er utenkelig uten døden» (Haakonsen 1951: 42), eller slik Cajahel selv uttrykker det i dialogen:

Ah
Obaddon seer du, mine Følelser

⁹⁴ At skalden ikke når den endelige innsikten før sent i diktet er for øvrig tekstlig forberedt gjennom hans mange feilaktige fortolkninger tidligere i diktet. Som det kom frem gjennom omrisset av hovedlinjene, tar skalden feil flere ganger: Han tror feilaktig at Gud bare vokter over naturen, han tror feilaktig at Gud har blitt borte og han tror feilaktig at Cæsar flykter.

var' blege, hvis din Død ei, dine Liig,
som sorte Characterer dem belivned'-
just ved sin Skygge? Seer du Afsky
for Død, som Stormen Løvet, just bevæger
til frisk're Liv jo mine Dyr?
(SS II, 2. b.: 53-36)

Der flere tidligere fortolkere først og fremst understreker en fordømmende holdning til og fremstilling av Cæsar (jf. 4.2), mener jeg at skalden underveis innser og anerkjenner både det betimelige og det positive ved ødeleggelsen. At tyrannen nettopp er en tyrann og ikke en helt, betyr altså likevel ikke at hans handlinger er utelukkende negative: Cæsar og hans handlinger kan ses som berikende og ikke minst som fortjent. Etter mitt syn er det nettopp her noe av det særegne ved Wergelands «Cæsaris» ligger. Skalden i diktet oppgir ikke sin forsonende innstilling til Gud eller sin autoritetstroskap til den allmektige skaper.

4.6 «Nicolais» (1831)

Det har vært lite fokus på forskjellene mellom «Cæsaris» og den tidligere versjonen «Nicolais». Selv har jeg pekt på at skildringen av tyrannen i «Nicolais» har en klarere tragisk overtone, og at fascinasjonen for tyrannen ikke er til stede på samme måte som i «Cæsaris». Utover dette er det kun Kabell som sier noe om forholdet mellom de to versjonene, så vidt meg bekjent. Som nevnt innledningsvis anser han for det første «Cæsaris» for å være en mildere versjon av «Nicolais» (jf. Kabell 1956: 187). For det andre viser Kabell til en endring i *formen* mellom de ulike versjonene (1956: 54). Forskjellene på området er åpenbare: Rimet og rytmen er smidigere i den senere versjonen, og «Cæsaris» er også betydelig lengre med sine 60 avsnitt mot «Nicolais» sine 17. Når det gjelder endringen i omfanget, er det i all hovedsak ikke snakk om innholdsmessige endringer av det som allerede står i «Nicolais», og ser man vekk fra fascinasjonskraften Cæsar har, er det heller ikke store forskjeller av fremstillingen av

og holdningen til despoten. Større endringer er det derimot når det gjelder Gudsproblematikken.⁹⁵

Utlegningene av skaldens metafysiske opprør mot Gud virker i utgangspunktet å være nokså lik i de to versjonene. Spørsmålet om Guds allmektighet finner man i første avsnitt også i «Nicolais». Man gjenkjenner videre avsnittet som vekker anelsen om at Gud lastes for *mer* enn å gi mennesket fri vilje. På samme måte som i «Cæsarís» anklages Gud for å ha «utbredt Jorden for [Nicolais] Fod» (SS VI, 1. b.: 407).⁹⁶ Midtveis slår skalden i diktet fast at Nicolai kan stige opp for «Gud er flygtet», og som i «Cæsarís» beskriver han Nicolai som like stor som Gud fordi han har stanset utviklingen i både konkret og metaforisk forstand (SS VI, 1. b.: 408). Begge diktene fortsetter så med beskrivelsen av hvordan despoten likevel skaper sin egen undergang. Overgangen til omslaget beskrives som at uhyrets «egen Hale saarer det tildøde» (SS VI, 1. b.: 409). Det yngler der despoten i utgangspunktet har utslettet alt liv, og til syvende og sist er det kaoskreftene som river Nicolai i filler. Som i «Cæsarís» får dermed tyrannen sin straff, og også i «Nicolais» aner man at han blir felt av det «retfærdige Kredsløb» (SS VI, 1. b.: 409), selv om det er noe mer implisitt i denne versjonen.

Jeg mener likevel at diktene allerede i åpningsstrofene avslører en viss betydningsforskjell som antyder en sterkere skepsis til Guds allmektighet i den tidlige versjonen. I «Cæsarís» apostroferer jeget Gud på følgende vis: «**R**etfærdige Gud, vil din Throne Du vige?» (jf. 251, forfatters utheving). «Vil» er en fremtidsform av verbet, og dette «vil» impliserer at Gud fortsatt sitter på tronen, men at jeget er usikker på hva Gud vil komme til å gjøre. Antagelig sitter Gud på tronen hendelsene igjennom, selv om skalden ikke når denne innsikten før relativt sent. I «Nicolais» lyder apostrofen til sammenligning slik: «Retfærdige Gud, din Throne du viger?» (SS VI, 1. b.: 407). I dette utsagnet er verbet i presens. Her ser det med andre ord ut til at Gud allerede er i

⁹⁵ Et særmerke ved «Nicolais» er også at det har følgende forord på latin: «Truncus ex quo fingi potest Prometheus quidam. / Carmen in sua prima origine extemporanea» (SS VI, 1.b.: 407). Dette kan oversettes slik: «Trestomn som ein Prometheus kan skapast frå / Song i sitt første spontane opphav» (til norsk ved Matti Garnes Wiik). Wergelands noe mangelfulle latin vanskeliggjør fortolkningen av dette forordet.

⁹⁶ Heller ikke i denne versjonen er fordømmelsen av despoten ukritisk eller unyansert, men det er likevel ikke av en slik art at han kan kalles en romantisk helt.

ferd med å vike, det vil si at valget allerede er tatt. Riktignok kan man tolke jegets beskrivelse av Gud som rettferdig som en viss tiltro til Gud, men det kan like gjerne tolkes som en desperat appell. Uansett synes pessimismen å stikke dypere i den tidlige versjonen. Det samme forholdet blir antydnet når skaldene i diktene slår fast at svaret på spørsmålet er ja. I «Nicolais» beskriver skalden dette som at «Gud er *flygtet*», han har altså forlatt stedet (SS VI, 1. b.: 408, min kursivering). I «Cæsarís» mener skalden at Gud har «overgivet Jorden» (blant annet 262). I «Cæsarís» åpnes det altså i større grad opp for at Gud fortsatt er til stede. Dette leder også over i den største forskjellen mellom diktene: I «Nicolais» forblir Gud borte.

Til forskjell fra den senere versjonen gjenopptar ikke «Nicolais» den gudsproblematikken som løftes frem i begynnelsen. I «Nicolais» sies det ikke noe om hvilke tider som venter, eller om ødeleggelsen er berikende eller for eksempel fortjent. Det sies kort sagt ingenting om hvor Gud er i alt det grufulle. Det står altså ikke at kretsløpet, som muligens er det som beseirer tyrannen, er Guds hånd. Følgelig finner man heller ingen selvkritisk erkjennelse hos skalden i «Nicolais». I det hele tatt mangler de mange feiltolkningene som i «Cæsarís» bygger opp mot denne erkjennelsen. Der «Cæsarís» ender ordnet og forsont med den allmektige Gud, står med andre ord gudskritikken og følgelig det religiøse opprøret diktet igjennom i «Nicolais».⁹⁷

4.7 Autoritet og frihet

I min lesning av «Cæsarís» og «Nicolais» har jeg mer eller mindre implisitt kretset rundt spørsmål knyttet til konseptet *frihet*, og avslutningsvis vil jeg diskutere i hvilken grad jegene i de to diktene ønsker frihet fra autoritet, underforstått hvilken form for frihet som ønskes.

⁹⁷ Jeg har innledningsvis i denne avhandlingen påstått at «Cæsarís» og ikke minst «Nicolais» gjennom sitt religiøse opprør utgjør særegne innslag i forfatterskapet. Til det kan man innvende at det religiøse opprøret finnes flere steder. For eksempel skriver H. Beyer med utgangspunkt i *Skabelsen, Mennesket og Messias* at en «dikter som har skapt en skikkelse som Phun-Abiriel, er ikke ukjent med tvil og grubling. En dikter som lar Adam bygge et solaltar og så velte det i trass og selvkjensle, er ikke fremmed for religiøs opprørsånd» (H. Beyer 1946: 310). «Nicolais» skiller seg ut fra dette ved at diktet ender uavklart i og med at Gud forblir borte. Begge dikt skiller seg dessuten ut ved at det er *diktjegene* selv som raser og tviler.

I min lesning av «Cæsarís» har jeg tolket og forstått Guds inngripen som en gest i frihetens tegn: Han løser mennesket fra ufrihet, det vil si fra Cæsars brutale styre der menneskene blir hans slaver (jf. «Slavers Cæsár» (251)). Jeg har også påpekt at skalden (til slutt) tolker hendelsene i et positivt lys: Fremskritt og vekst kan være ødeleggelsens følger. Man *kan* imidlertid tolke dette på motsatt vis. Én ting er at jorden befris fra Cæsar, og at man slik får en politisk frihet. Men Gud innstifter ikke bare frihet. Man kan tvert imot se det som at frihet ikke er diktets endepunkt, siden den orden som Cæsar utfordret, blir gjenopprettet. Ved Guds inngripen innsettes altså ikke frihet, men igjen en ufrihet, primært religiøs, slik Benterud påpeker at «*systemet* er reddet» når Gud gjeninnsettes (jf. Benterud 1943: 131, min kursivering).

En frihet der man er *helt* løsrevet fra autoritet og system, også i religiøs forstand, mener jeg løftes frem som en reell mulighet i dette diktet.⁹⁸ Skalden i «Cæsarís» synes imidlertid ikke å nære et ønske om utvikling i den retning. Tegn i teksten som viser at frihet av en slik art er mulig, men uønsket, finner man i en skrekvisjon der jorden blir beskrevet som utenfor enhver orden:

Forladt er Jorden, overladt til sin Lod;
liig brændende Skib, der styrer sig selv,
og braser med kappede Reb gennem Fjorden,
løsreven fra Stjernerne hensvæver Jorden
imod disse verdsøde Hvælv,
der omringe Verden og Livet,
og gennem hvis livløse Skydynger Blivet
end lynede ei.
(261)

Groven Michaelsen peker nettopp på at man får følelsen av fortvilelse, disharmoni og angst for utviklingen: «[J]orden er løsrevet fra den harmoniske verdensorden og skal havne i kaos» (Groven Michaelsen 1977: 62). Kabell beskriver utdraget i samme

⁹⁸ Som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, utgjør dette en forskjell mellom «PHiS» og «Cæsarís».

negative ordelag: «[Z]aren er ved at trænge jordkloden ud af skabningens samfund, til det uskabte rums grænseløse tomhed» (Kabell 1956: 298).⁹⁹

I «Nicolais» forholder det hele seg til sammenligning annerledes. For det første blir ikke nødvendigvis den gamle orden gjenopprettet. Som jeg har påpekt, virker også Gud å være fjernere i «Nicolais» enn i «Cæsaris», slik at hans gjenkomst synes mindre ventet eller sannsynlig. Muligens kan formen i «Nicolais» trekke i samme retning: Selv om man kan si at «Cæsaris» nærmer seg prosaen i slutten, kan man gå så langt som til å si at de fire siste avsnittene i «Nicolais» *er* prosa (jf. SS VI; 1. b.: 409). Den stadige bevegelsen mot prosaen i «Nicolais» speiler, med Groven Michaelsens ord, bevegelsen vekk fra «den harmoniske verdensorden» (Groven Michaelsen 1977: 62). I motsetning til den senere versjonen ender med andre ord «Nicolais» nettopp på det punkt der muligheten for noe helt nytt åpner seg, og her finner man enda en forskjell mellom de to versjonene. Riktignok ender «Nicolais» uten løsning eller tydelige svar på hva resultatet vil bli, men uansett tegnes ikke samme skrekkbilde av jorden utenfor verdensordenen. Også på dette vis fremstår «Nicolais» som et av de mer religiøst opprørske diktene i forfatterskapet. Gud virker for så vidt som ønsket siden jeget klager over hans fravær, men en verden uten Gud er ikke nødvendigvis gruffull og ute av kontroll. Jeget i «Cæsaris» er til sammenligning autoritetstro i sin relasjon til Gud, og han ser ut til å være skeptisk innstilt til en frihet *fra* Gud. Nettopp preposisjonen *fra* åpner opp for en annen innfallsvinkel som sier noe om de ulike friheter som settes i spill i disse to diktene. Jeg vil avslutningsvis trekke inn filosofen Isaiah Berlins essay «Two Concepts of Liberty» (1958) i et forsøk på å få bedre grep om frihetsspørsmålene i diktene.

I essayet skiller Berlin mellom to typer frihet, den negative og den positive. Han mener forskjellen mellom disse frihetene kommer frem gjennom svaret på to ulike typer spørsmål:

⁹⁹ Man kan i denne sammenhengen også merke seg at når skalden skal beskrive hva som skjer, er det ødeleggelsen av generasjonens gang han vektlegger. Cæsar har ødelagt en linje som går fra «Oldefar» til «Bedstemor» og «Bedstefar» til «Fader» og «Moder» til «den Vesle» sønnen (260). Dette støtter tanken om at system og sammenheng er ønsket.

The first of these political senses of freedom or liberty [...], which (following much precedent) I shall call the ‘negative’ sense, is involved in the answer to the question ‘What is the area within which the subject – a person or group of persons – is or should be left to do or be what he is able to do or be, without interference by other persons?’ The second, which I shall call the ‘positive’ sense, is involved in the answer to the question ‘What, or who, is the source of control or interference that can determine someone to do, or be, this rather than that?’ (Berlin 2000: 194)

Noe forenklet kan man si at det som skiller de to frihetsoppfatningene, er at den negative friheten betyr frihet *fra*, mens den positive friheten betyr frihet *til* (Berlin 2000: 203). Å være fri *fra* samsvarer i denne sammenhengen med «not being interfered with by others. The wider the area of non-interference the wider my freedom» (Berlin 2000: 195). Nærmere bestemt dreier det seg om «absence of interference beyond the shifting, but always recognizable, frontier» (Berlin 2000: 199).¹⁰⁰

Den positive friheten dreier seg til sammenligning om et ønske om å «be governed by myself, or at any rate to participate in the process by which my life is to be controlled» (Berlin 2000: 203). Den knyttes altså til individets ønske om å være «his own master», et ønske om å la «life and decisions [...] depend on myself, not on external forces of whatever kind» (Berlin 2000: 203). Lars Fredrik Svendsen forklarer Berlins positive frihet slik: «Positiv frihet består i at en person lever sitt liv i samsvar med sine *egne* verdier. Positiv frihet dreier seg ikke om fravær av innblanding, men om kontroll over ens eget liv» (Svendsen 2013: 127, forfatterens kursivering). Svendsen understreker også at spørsmålet om «hvem som skal styre meg» i utgangspunktet er retorisk, for «det er underforstått at aktøren ønsker å styre seg selv», slik det også kommer frem av sitatene ovenfor (Svendsen 2013: 128). Som Berlin selv understreker, kan «positiv» og «negativ» frihet i så måte se mer ut som ordkløveri enn som en reell forskjell.

¹⁰⁰ Lars Fredrik Svendsen understreker i sin diskusjon av Berlins negative frihet at grensene er knyttet til menneskelig praksis. Vi må altså unngå å «betrakte naturfenomener som tyngdekraften – som forhindrer at jeg kan levitere hvis jeg skulle ønske det – som en begrensning av min frihet» (Svendsen 2013: 122). For en diskusjon av gråsonene mellom menneske- og naturskapte hindringer, se Svendsen (2013: 122-125).

Forskjellen, forklarer han, viser seg når andre mener de vet best hva som er best for individet for at individet skal kunne realisere sitt potensiale:

This renders it easy for me to conceive of myself as coercing others for their own sake, in their, not my, interest. [...] But I may go on to claim a good deal more than this. I may declare that they are actually aiming at what in their benighted state they consciously resist (Berlin 2000: 204-205).

Den positive frihet kan brukes som et forsvar for å overstyre andre under dekket av å vite bedre enn individene selv hva som er best for dem, noe som har skjedd i mer totalitære stater. Arne Johan Vetlesen og Thomas Hylland Eriksen påpeker at Berlin selv, nettopp av den grunn, foretrekker negativ frihet og advarer mot den positive. Berlin mener tilhengere av positiv frihet selv mener de har «en *ufeilbarlig* erkjennelse av hva det sanne, ekte og rette består i – vel å merke ikke bare på vegne av seg selv og sitt eget liv, men på vegne av alle andre også», og dette kan føre til misbruk, perversiteter, forvrengninger (Vetlesen og Hylland Eriksen 2007: 23). Dette *må* ikke være resultatet, men det synliggjør forskjellen på positiv og negativ frihet.

Tyrannen i «Cæsaris» *kan* i denne sammenhengen knyttes til den negative frihet: Han setter grenser for sine undersåtter. Menneskene som står i hans vold, kan ikke gjøre som de vil. Tyrannens handlinger fører til at de mangler handlingsrom, og man kan da lese dette som at individene i diktet mangler negativ frihet, og at tyrannen følgelig bør styrtes. Diktet stopper imidlertid ikke på dette punkt. Det er altså ikke slik at skalden i diktet *ønsker* fullstendig negativ frihet som resultat. Tvert imot er det denne typen frihet som blir fremstilt som skrekkvisjon, og det er heller den såkalte positive frihet som løftes frem som ønsket.

Når det gjelder Berlins kommentar i forbindelse med den positive frihet, at mennesket i utgangspunktet ønsker å være autonomt, kommer det tidlig frem i «Cæsaris» at skalden i realiteten ikke ønsker å være et autonomt individ som suverent bestemmer over sitt liv. Utover i diktet blir det også klart at skalden heller ikke ser ut til å være særskilt egnet dertil, i og med hans mange feiltolkninger og sene innsikt i hva som er til menneskehetens beste. Det er i dette sted Gud blir satt, og motsatt tanken om at Gud kan knyttes til en ny ufrihet, kan man dermed knytte Gud til frihet. Sett i lys av Berlins

begrep om positiv frihet, blir Gud en garantist for friheten. Gud (og religion) blir det som friheten kan realiseres ved hjelp av. Guds autoritet gjør det med andre ord mulig for mennesket å føre et meningsfullt liv, et liv med mål og retning mot det bedre. Man kan si at Gud gir mennesket frihet *til* å gå inn i en meningsfull sammenheng, motsatt skrekkvisjonen der jorden utenfor orden er «liig [et] brændende Skib, der styrer sig selv» (261).

Igjen viser imidlertid «Cæsarís» og «Nicolais» seg som to ulike dikt i og med at sistnevnte ender på det punktet der mennesket har fullstendig negativ frihet. Samtidig viser dette igjen at i den tidligere nevnte spenningen mellom det demokratisk-solidariske og det individualistiske selvsentrerte, faller «Cæsarís» ned på det demokratisk-solidariske, mens «Nicolais» blir stående og dirre i det åpne og uavklarte.

5 «Paa Havet i Storm» (1834)

Henrik Wergelands andre diktsamling, *Digte. Anden Ring*, ble utgitt i 1834.¹⁰¹ Samlingen sies å romme noen av de mest radikale diktene i forfatterskapet og representerer slik den unge, stormfulle Wergeland. At diktsamlingen er kontroversiell, gjenspeiles i dens tilblivelseshistorie. Det ble sendt ut subskripsjonsinnbydelser i 1831 og i 1832 (SS VI, 1. b.: 50), men samlingen ble først trykt i desember 1833, og den ble ikke offentliggjort før i mai 1834. Den allmenne oppfatningen er at det var Nicolai Wergeland som satte en stopper for utgivelsen, i frykt for sønnens omdømme og videre karriere (Dvergsdal 2000: 71).¹⁰²

I denne diktsamlingen finner man «Paa Havet i Storm» («PHiS»). «PHiS» er med sine 15 sider et av Wergelands lengre dikt. Det kan knyttes til en konkret hendelse i den unge dikterens liv, nemlig reisen *til* England og Frankrike. Denne reisen foretok han i 1831, like etter Julirevolusjonen, og det var hans eneste utenlandsreise. I den senere *Hassel-Nødder* (1845), som i hvert fall delvis er selvbiografisk, beskriver Wergeland overfarten som «grusom lang» med «Pinsler» (SS IV, 7. b.: 356).¹⁰³ Selv trekker han frem at dette er skildret i *Den engelske Lods* (1844), men også det tidligere diktet «PHiS» er etter all sannsynlighet basert på denne reisen. Forskjellen er blant annet at mens «PHiS» skildrer reisen ut, skildrer *Den engelske Lods* reisen hjem.

I min lesning av «PHiS» vil jeg vise at autoritetstematikken er en hovedsak i diktet. Jeg vil også argumentere for at jeget gjør opprør ved å forlate landet, men at jegets innstilling til autoriteten er svært vekslende. Gjennom min lesning påviser jeg med andre ord en dobbelthet eller ambivalens i jegets tenkning omkring ideer om autoritet, opprør og frihet.

Grunnleggende sett mener jeg at man i «PHiS» finner en kritisk og problematiserende innstilling til opprøret, og et lite sideblikk på det samtidige forfatterskapet avslører da

¹⁰¹ Diktene fra *Digte. Anden Ring* finner man i SS I, 1. b.: 389-459. «Paa Havet i Storm» spesielt finner man i SS I, 1. b.: 424-439. Jeg vil kun oppgi sidetall heretter.

¹⁰² Den biografiske situasjonen rundt diktet er med andre ord nokså lik den rundt «Cæsar» (jf. 4).

¹⁰³ I lesningen av «Kongens Ankomst» kommer jeg så vidt inn på diskusjonen om hvorvidt *Hassel-Nødder* er selvbiografisk eller ikke (jf. 6.2). Det kan ellers nevnes at Wergelands utenlandsreise har fått en betydelig plass i *Hassel-Nødder*, men da med hovedvekt på humoristiske hendelser under selve oppholdet og ikke på selve reisen.

også at Wergeland hadde blikk for ulempene ved ensidige og ureflekterte opprør. I innlegget «Om religiøst Svermeri paa Østlandet og Vestlandet», trykt i *Folkebladet* 6. november 1832, kommenterer Wergeland hvordan ytterligheter maner til stadig gjentakelse av feiloppfatninger, og dette kobles spesielt til forholdet mellom den mannlige autoriteten – den «alvorlige Huusfaer» og «patriarchalske Majestæt» (SS III, 1. b.: 395) – og den opprørske sønn:

Hvor usikker Middelveien er at finde, hvor Menneskene vakle imellem
Yderlighederne, sees mærkeligen af den Erfaring, at en Secterers Søn bliver
det modsatte i Troe og udvortes Bekjendelse af sin Fader, men dennes Søn
atter som Bedstefaderen. Dette maa komme af, at hver Søn saae, at Faderens
Troe lidet frugtede, og tænker paa at prøve noget andet. (SS III, 1. b.: 395)

I eksempelet er det rett nok tale om religiøst svermeri, men underliggende inneholder utdraget en kritikk av et ukritisk og ensidig opprør. Det ureflekterte opprøret vil ikke føre til utvikling, men snarere til evig gjentakelse av potensielt feilaktige, i beste fall unyanserte ytterligheter. Dette utdraget har sine paralleller til «PHiS» i den forstand at jegets holdning slett ikke er entydig, enkel og likefrem, snarere tvert imot. *Tematikken* i «PHiS» er imidlertid heller av privat-psykologisk og politisk art. Diktet handler altså om et jeg som reiser fra Norge, og det er fordi han forakter maktforholdene der. De oppleves som reaksjonære og skaper en følelse av ufrihet. Den nevnte dobbeltheten oppstår ved at jeget samtidig solidariserer seg med landet.

Denne dobbeltheten, som man gjenfinner i diktets tematikk og form, mener jeg kan knyttes til Wergelands dobbelte innstilling til fedrelandet på denne tiden. Både Hartvig Lassen (1866) og Gerhard Gran (1916) har tidligere beskjeftiget seg med dette emnet. Utgangspunktet er at Norge i 1814 får en liberal grunnlov tuftet på ideene fra den franske revolusjonen. I årene som følger, slår imidlertid en pessimistisk bølge, en bølge av «modløshet», over det norske folk, skriver Gran. Hans undersøkelser viser at «tidens breve og dagbøker er fulde av frygt for at vi ikke skal klare det» (Gran 1916: 4). Både Lassen og Gran mener at det skjer en endring i folkets lynne i tyveårene. Lassen skriver at «en underlig famlende Uro griber Folket, en følelse af, at den Grundlov, man fejrede med saamegen Stolthed, i Grunden kun var et Løfte, som det tilkom Nationen at kræve

opfylldt» (Lassen 1866: 62). Gran beskriver endringen i tonen på følgende vis: «[I]stedenfor mistillid – overmod: istedenfor ængstelse – dristighet; istedenfor beskedenhet – selvsikkerhet», og dessuten, fortsetter han, stiger «stemningen [...] med aarene, indtil den ved trediveaarenes begyndelse bryter ut i en flom av sterke ord og høirøstet deklamation» (Gran 1916: 4).

I det hele tatt blir trettiårene en viktig periode i den nasjonale historien. Lassen hevder at trettiårene er «sikkerlig det interessanteste Fænomen i vort Folks Historie siden 1814» (Lassen 1866: 61). Han mener den egentlige utvikling i «politisk, litterær og social Henseende, synes først for Alvor at begynde ved denne Tid» (Lassen 1866: 61). Gran er enig. Han skriver at man i denne tiden ser «spirene til det som skal komme» (Gran 1916: 5). Riktignok virker Gran i utgangspunktet å være litt mer avmålt til gehalten og dybden i folkets tenkning og debatter, for «tonen er ukultivert, samtalen høirøstet og fordringsfull, den letvinte fordømmelse av motstanderne florerer, mens selvkritikken slumrer sødelig», og i noen kretser dominerer «den brautende selvsikkerhet» (Gran 1916: 5). Ikke desto mindre er det også dette trekket ved den nye generasjonen som vekker vår sympati for dem, innrømmer Gran, for det «er vaar over dem, tidlig vaar» (Gran 1916: 6-7).

Den som stiger frem som denne slektens tolker og talsmann, er Henrik Wergeland, en mann som ifølge Gran elsker sitt fedreland på voldsomt vis: «Fædrelandet var den drivende kraft i hans digtning som i hans daad; naar han nævner Norge, vibrerer hans stemme, hele hans stormende troende sjæl er i ordet, med rørende ømhet elsker han det, landet, folket, minderne» (Gran 1916: 7 og 10). Hovedpoenget er at Wergeland i så måte settes i spissen for en tenkning i tiden der man arbeider for utvikling slik at «grundlovens blade spreder sig og fæster ror» (Gran 1916: 4), noe som også avslører at man ikke var fornøyd med tingenes tilstand. Det er altså nettopp denne dobbelthet jeg mener preger «PHiS», og kort sagt er jegets forhold til fedrelandet en av diktets hovedtematikker.

Diktet er imidlertid mer kronglete enn presentasjonen hittil antyder, og min lesning vil dreie seg om flere aspekter enn jegets forhold til fedrelandet. I min lesning vil jeg bruke noe plass på autoritetstematikken mer allment. Jeg vil vise hvor gjennomgående

autoritetstematikken i det hele tatt er i dette diktet, og jeg vil i den sammenhengen argumentere for at langt de fleste sentrale relasjonene i diktet på en eller annen måte knyttes til autoritet og opprør. Deretter konsentrerer jeg meg om jegets tenkning omkring autoritet og opprør slik den blir tilkjennegitt gjennom jegets metaforiserende blikk på naturen. I etterkant undersøker jeg diktets sublime sider. Også dette avslører noe om jegets forhold til autoritet, nemlig at autoriteter jeget forholder seg til, nærmere bestemt stormen og fedrelandet, gir sublime erfaringer. Disse aspektene danner til sammen et nyttig bakteppe for å se nærmere på diktjegets opprørsprosjekt, herunder dets bakgrunn, jegets innstilling til opprøret og selvfølgelig dets endepunkt.

Avslutningsvis vil jeg diskutere samme problematikk som kom til syne i «Cæsarís», nemlig spørsmålet om hva frihet er? Isaiah Berlins distinksjon mellom positiv og negativ frihet er relevant også her (jf. 4.7). Som i lesningen av «Cæsarís» vil det vise seg at ønsket frihet ikke samsvarer med frihet fra autoritet. En forskjell mellom diktene er imidlertid at i «PHiS» synes hverken positiv eller negativ frihet å være en reell mulighet. I så måte antyder diktet også et pessimistisk syn på hvilke muligheter for utvikling i fedrelandet som egentlig finnes.

Først og fremst vil jeg bruke noe plass på noen grunnleggende trekk ved diktet. «PHiS» er nemlig ikke bare et langt, men som antydnet også et stort og kaotisk dikt. Vilhelm Troye har satt ord på dette: «Kaotisk og svulmende og uklart og springende, råt henkastet, men indholdstungt og af en naiv storladenhed, en nøgen oprigtighed, er det typisk for hans ungdomsdigtning» (Troye 1908: 9). For den grunnleggende tekstforståelsens del vil jeg derfor gå veien om mer generelle beskrivelser. Deretter gjør jeg rede for tidligere kommentarer til diktet i Wergeland-forskningen.

5.1 Diktets hovedlinjer

«PHiS» har blitt omtalt som uoversiktlig. Selv mener jeg at diktet i utgangspunktet har en relativt enkel inndeling og narrativ utvikling.¹⁰⁴ Dersom man følger de konkrete stedsangivelsene i diktet samt anaforiske utrop knyttet til havets bevegelser, kan diktet deles inn i fem deler. Det vil si for del en (424-425) ved Little Fisherbank: «Landet synker, men Havet—Haleida! -- hæver sig op» (424, forfatters utheving), for del to (425-427) ved Jutland Reef.: «En Bølge steiler—Haleida! -- paa engang et Bjerg og en Elv» (425), for del tre (427-431) ved Doggerbank: «Verdenshavet rundt—Haleida! -- nu gaaer det. Velan!» (427). Doggerbank har for øvrig, som eneste sted, også en konkret tidsangivelse: «21de Juni 1831» (431). Den fjerde delen (431-437) starter ved Wells Bank: «Havet hvidner—Haleida! -- Stormen svartner—velan!» (431). Femte og siste del (437-439) har ingen konkret stedsangivelse, men like fullt samme anaforiske opptakt: «Stormen hæver Havet. Haleida! -- Skyerne knuge det ned» (437).¹⁰⁵ Den narrative utviklingen i diktet er lineær, og også denne understrekes av stedsangivelser samt den enkeltstående tidsangivelsen som gjør at man kan følge den konkrete reisen. Den kommer også frem gjennom perspektivets endring fra det tilbakeskuende til det fremtidige, en endring som skjer i takt med sjøreisen. Både konkret og symbolsk orienterer jegets blikk seg *mot nærmeste land*. Det vil si at blikket først er rettet mot det tilbakelagte Norge, mot fortiden og mot det 'tidligere' jeget, før det etter en tid i åpent hav blir rettet fremover mot Englands kyst, mot fremtiden og mot det nye jeget. Også de enkelte delene kan deles i to etter en regelmessig veksling av både ytre form og fokus. Del en til fire begynner alle med en lengre ikke-strofisk del som i størst grad knytter seg til den ytre reisen og jegets faktiske opplevelse av havet og stormen. De innledende avsnittene følges deretter av strofiske partier som i større grad knytter seg til den indre reisen. Den femte delen består kun av det innledende avsnittet. Utformingen speiler nærmest sjøreisen. Hvis man legger godviljen til, kan man si at

¹⁰⁴ Alvhild Dvergsdal peker på at samlingen som helhet gir inntrykk av uryddighet (Dvergsdal 2000: 71). Selv viser hun hvordan samlingens diskusjon av ulike dikterroller er et samlende trekk (jf. også 5.2).

¹⁰⁵ Jahn Thon deler inn diktet i fire deler (Thon 2002: 104). Det han omtaler som første del, har jeg delt i to av flere grunner. Den første er at det er to ulike stedsangivelser. Den andre er at de gjennomgående anaforiske opptaktene følger stedsangivelsene også i disse tilfellene. Den tredje er at utformingen av diktet også støtter opp om min inndeling.

avsnittene visuelt «ligner» på bølger, der de innledende delene er bølgens topp og de påfølgende bølgens bunn, slik det for øvrig er beskrevet i diktet: «En Bølge steiler—Haleida! -- paa engang et Bjerg og en Elv» (425). Det er nok likevel slik at det er *intensiteten* i diktet som gir følelsen av at utformingen i seg selv minner om havet i storm. De innledende avsnittenes intensitet, deres voldsomhet, skapes av lange avsnitt, lange verselinjer, få cesurer og innholdsmessige uklare og hyppige omkastninger. De påfølgende avsnittene preges av en tydeligere orden, både i form og innhold. Roen på bølgens bunn gir rom for roligere refleksjon knyttet til den indre reisen. Dette mønsteret underbygges også av den narrative utviklingen i diktet. Det er tydelig at dramatikken øker jevnt, og det er i så måte beskrivende at siste del, som er den mest dramatiske, kun består av nettopp en bølgetopp. På ett vis er det altså snakk om et oversiktlig dikt der form og innhold har en tett sammenheng.

Et kort blikk på handlingen i diktet avslører også en viss orden og struktur i den forstand at utviklingen lar seg utlegge forholdsvis enkelt. Allerede i utgangpunktet er jeget ombord i en båt, konkret angitt ved «Little Fisherbank», det vil si ved Danmarks østkyst og allerede godt på vei vekk fra Norge. I denne delen er det et tilbakeskuende farvel med fedrelandet som er sentralt: «Farvel Fædreland! o Farvel!» (426). I del to har jeget nådd ut til Jutland. Her metaforiseres kreftene som ønsker å hindre jegets utreise. Ved Færders fyr ser sjelens øye, i motsetning til det vanlige øyet, en djevel «hvis Øje gnistrer af vilden Harm, fordi Han ei har mig meer» (426). Ved Lindesnes ser sjelens øye «en harmbleg Aand, der bandt mig med Snogehaar, / men nu forfølger saalangt han kan» (426). I del tre befinner jeget seg for alvor i stormen. Jeget uttrykker et ønske til havet: «Kom, dyk mig, døb mig, Havorcan, i Levjathans Svælg til Mand!» (427). Dermed tilkjennegis også jegets mål som *endring* og *utvikling*. Ved å nevne Leviathan spiller han på Jahves kamp mot sjøuhyet, noe som understreker at for å fullføre dette prosjektet, må jeget gjennom den største prøvelse. Prøvelsen er representert nettopp av reisen i havstormen. I fortsettelsen tar jeget, som Jahn Thon skriver, «et individuelt farvel med alt som tidligere har vært så betydningsfullt» (Thon 2002: 104), blant annet ungdom, latter, elskov, harme, lettsinn og, ikke minst, Stella (428-431).

I den påfølgende delen tar så stormen til: «Stormen svartner—velan!» (431). Etter de foregående farvelene vendes nå perspektivet i større grad fremover, og det konkrete

målet for reisen blir klargjort: Jeget skal til «Brittania», som for han fremstår som «Frihedens stolte Hjem» (432). Videre følger igjen en rekke farvel, denne gangen særlig til småfuglene, det «livsalige Chor», «hvis Qvist var min Pen, / hvis Rede mit Bryst!» (434 (437)). Gjennom denne originale naturidentifikasjonen løftes det metapoetiske frem som et sentralt aspekt i denne delen av diktet.

I den avsluttende delen er jeget fortsatt på havet, men nå skifter stemningen i diktet. Motet slår over i fortvilelse: «Ha, Snekke, jeg i din Voldsmagt er! Hvor Land? Ha Alting er Hav» (438). Like raskt kommer imidlertid motet igjen: «Ha, nu den stærkeste Havorcan kun spænder mit Hjerte ud, / saa, liig en Jord, i sin mørke Bane det bruser fremimod Gud» (438). Diktet avslutter med at jeget føres til dypet, hvor han ser «saa klart saa klart» (439). Man kan tolke det som at jeget symbolsk sett blir døpt til mann i havets dyp, slik Thon påpeker: «[D]øden innebærer nytt liv, etter stormen oppstår det nye jeg» (Thon 2002: 105). Denne lesningen skal jeg riktignok problematisere senere, men som «Mand» (439) kan jeget nå føres til frihetens land, «Engellands grønne Kyst!», og senere til «Frankrig, til Livets Land!» (439), og spådommen det nye jeget avslutter med, er at «Kinden blomstre skal fremigjen ved Delafayettes Bryst» (439).

Til tross for kampen som er tydelig til stede i dette diktet, *kan* man således lese det som at det ender i det Thon kaller en «lykkelig allegorisk slutt» (Thon 2002: 102). Jeget løsnes i del en fra trelldom, i del to frigjør han seg fra djevelens ånd, i del tre og fire tar han farvel med sitt tidligere jeg, og i den femte og siste delen døpes han til mann og når samtidig begynnelsen på sin frihet. Konkret omhandler det *reisen i havstormen*, og symbolsk er det snakk om individets oppbrudd, endring og utvikling. Reisen fremstår slik sett som *Bildung* med en utviklingslinje som ligner dannelsesromanens. Strukturen i diktet blir også et uttrykk for en romantisk kvasireligiøsitet der visjonen om England og Frankrike er en visjon om den kommende frihet, som da blir en parallell til den religiøse forventning om evig lykksalighet.

Vanskelighetene oppstår imidlertid når man forsøker å fastholde diktet innenfor disse rammene. Man finner ingen helhetlig refleksjon preget av orden og rasjonalitet, snarere tvert imot. Diktets form gjenspeiler dette. Man finner en ustanselig pendling mellom det symbolske og det konkrete, autoritetsforhold kastes i noen grad om på, og Thon har

pekt på at det er en bevegelighet i tropene som gjør at «betydningen forandrer seg hele tiden» (Thon 2002: 113).¹⁰⁶

For å beskrive den kaotiske siden ved diktet kan man vende seg til Johan Sebastian Welhavens angrep på Wergelands diktekunst i boken *Henr. Wergelands Digtekunst og Polemik* (1832). «PHiS» er et dikt Welhaven etter all sannsynlighet ville plassert i båsen «frygtelige Monstra» (Welhaven 1991: 27). I det hele tatt kan man si at dersom Welhavens karakteristikk av Wergelands diktning som sådan faktisk rammer diktningen, så må «PHiS» være et godt eksempel, uten at jeg dermed støtter den negative grunntonen eller med det mener at «PHiS» er «mærket med alle Poesiens Dødssynder» (Welhaven 1991: 26). Det er likevel slik at følgende utfall mot Wergeland er beskrivende for diktet:

Fuldkommen Mangel paa Klarhed i Opfatningen og Besindighed i Udførelsen, den meest forskruede Affektation, og, som følge af alt Dette, den ubændigste Lovløshed, udgjøre Grundtrækkene af denne Forfatters Billede; og det er disse Afmagts Kriterier, han i sine pralende Manifeste vil udgive for skabende Genialitet, brændende Begeistring og sublim Pathos. (Welhaven 1991: 26)

I Nicolai Wergelands tilsvær, som ble utgitt året etter, finner man et forsvar for den regelløse, dunkle og sublime diktning som han forankrer blant annet i Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), i Immanuel Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790) og i en artikkel av Bryan Waller Procter (1825).¹⁰⁷ De to sistnevnte ligger for øvrig begge tett opptil Burke (jf.

¹⁰⁶ Thon eksemplifiserer med at «det som er mørkt kan bli lyst, og det lyse kan bli det mørke» (Thon 2002: 113). Dette utgjør et konkret eksempel på at Dvergsdals lesning blir noe unyansert når hun skriver at «vi ofte [finner] en lys-mørke-metaforikk som på *entydige* måter definerer de opptredende personene og hendelsene som positive eller negative» (Dvergsdal 2000: 85, min kursivering). Dette spillet er faktisk svært tydelig når det gjelder lysmørke-metaforikken i «PHiS», slik følgende utdrag viser: «Vær Vidne, bævende blege Seil, der flyver forbi saa ræd, / som var du Skyggen af Stadens Laster, der sendte dig afsted! / Nei hæv dig, skinnende Seil; thi du er Straalen af Stadens Geni, / der lysner de mørke Have og den eensomme Horizont;» (427).

¹⁰⁷ Det dreier seg om den britiske poeten og skribenten Bryan Waller Procters artikkel «English Poetry» som ble trykt i *Edinburgh Review* i 1825. Wergeland lånte artikkelen høsten 1832, og i 1839 ble hans oversettelse av artikkelen trykt i *Intelligentsbladet* under tittelen «Om Poesi» (E. Beyer 1990: 281 n. 8, SS IV, 3. b: 4-22). Det er ingen tvil om at dette blir en viktig artikkel for Wergelands forfatterskap. Wergeland avslutter sin oversettelse med et eget tillegg der han kommenterer at artikkelen gir «en Ganske anden og fornuftigere Anskuelse af Poesiens Natur, end den, man oftere har seet gjort gjældende hos os, især Bladet den Constitutionelle» (SS IV, 3. b.: 22). Flere har påpekt at artikkelen er betydningsfull for far og sønn Wergeland i denne perioden av forfatterskapet (jf. Groven Myhren 1995: xxiv og E. Beyer 1990: 73).

Helland 2003: 124). Her er dette først og fremst ment som en generell karakteristikk av diktet, men jeg vil påpeke at jeg kommer nærmere inn på det sublime senere, og at særlig Burke og N. Wergelands utlegninger blir sentrale i lesningen.¹⁰⁸

5.2 Tidligere kommentarer

I likhet med ungdomsdiktningen generelt har samlingen *Digte. Anden Ring* blitt noe oversett i Wergeland-resepsjonen, men dog med unntak av enkeltdikt som «Til en ung dikter», «Til en Gran» og «Til Gotheskjalden Ridderstad». Alvhild Dvergsdal antyder at den relativt lave interessen for denne samlingen bunner i at tekstene fjerner seg fra det romantiske programmet fortolkerne gjerne søker: «Flere av tekstene har klare ideologiske føringer, noe som har støtt en del lesere bort som ønsker å gjenkjenne det romantiske begrepet om skjønnlitteratur i tekstene» (Dvergsdal 2000: 107 n. 1). Diktene kan sette «tålmodighet og vilje på prøve» for «lesere av den klassiske skole», skriver hun og sikter med det antagelig til lesere som leter etter et idealistisk nivå og nyplatonske tanker om kunst, skjønnhet og sannhet. Hun legger til at en annen årsak kan være at diktene fremstår som uaktuelle for dagens lesere, siden de ofte er sterkt knyttet til spesifikke historiske hendelser (Dvergsdal 2000: 107 n. 1).¹⁰⁹

I dag blir ungdomsdiktningen viet noe større oppmerksomhet, men ofte blir diktene fra denne samlingen kun brukt som eksempler på ulike tendenser. Med få unntak mangler fortsatt de mer dyptgående lesningene. «PHiS» spesielt har kun blitt én lesning til del, men spredte kommentarer finner man, slik man nesten alltid gjør det i Wergeland-forskningen. I det følgende vil jeg trekke frem noen av dem. Man bør for øvrig merke seg at så godt som alle legger hovedvekten på det privat-psykologiske nivået i diktet.

Aage Kabell skriver ikke mye om «PHiS». Han trekker frem diktet som et eksempel på Wergelands mening om at «friheden ikke er en egentlig menneskeret, der kan

¹⁰⁸ For en mer generell gjennomgang av Welhavens, N. Wergelands, Burkes, Kants og Procters utlegninger, se Frode Helland (2003: 34-127).

¹⁰⁹ I mitt utvalg gjelder nok dette heller for «Cæsarís» enn for «PHiS», selv om sistnevnte knytter an til både en spesifikk utvikling i den nasjonale historien og en spesifikk biografisk hendelse. Jeg vil også tilføye at «Cæsarís», som jo betoner ondskap, krig og tyranners vold, må kunne ses som et aktuelt dikt også i dag.

paaberaabes af hvemsomhelst, men en fortjeneste» (Kabell 1956: 218). Slik de fleste som befatter seg med diktet gjør, leser Kabell i den forbindelse diktet med en lykkelig symbolsk slutt der «'Trællen blir vied til Fri' gennem den frygtløse kamp mod elementerne» (Kabell 1956: 218). I det påfølgende verket om Wergelands liv og diktning tillegger han også diktet stor verdi. Han mener det er diktsamlingens «dybest selvprøvende digt» (Kabell 1957: 230). Diktet skiller seg ut også fordi helten viser «sin styrke i andre prøvelser end før, nemlig i tugtelse og disiplin» (Kabell 1957: 230). Som nevnt mener jeg spørsmålet om frihet er viktig i diktet, og jeg vil gå frihetsproblematikken nærmere etter i sømmene enn det Kabell gjør.

Også i biografiene vektlegges den selvransakende tendensen i diktet.¹¹⁰ Yngvar Ustvedt kommenterer «PHiS» i forbindelse med utenlandsreisen til Wergeland. Han finner at dikteren i starten føler seg «fri og lykkelig», og det var «med glede han tok farvel med fedrelandet, med forfølgelsene der, dødstankene, alle vanskelighetene», utdyper han (Ustvedt 2008: 181). Utover i diktet tvinger likevel stormen diktjeget i kne, men ved å innrømme feil, føler jeget seg igjen sterkere enn stormen. Jeget har nå blitt mann og «føler seg rede til å gå inn til Englands grønne kyst» (Ustvedt 2008: 181-182). Ustvedt føyer seg slik sett inn i rekken av fortolkere som vektlegger reisen som jegets symbolske utvikling, og han konkluderer på følgende vis: «Et selvprøvende og selverkjennende dikt. [Wergeland] innrømmer sine feil idet han tar farvel med dem. Men et stolt dikt òg. Et ærlig dikt – og dypt. 'Kun døden kan døpe til liv'» (Ustvedt 2008: 182). Ved å karakterisere diktet som *dypt* antyder kanskje Ustvedt at diktet inneholder mer enn hans korte kommentar får frem.

Geir Uthaug har i utgangspunktet en noe annen innfallsvinkel enn de foregående. Uthaug setter først «PHiS» i sammenheng med Wergelands natur- og sivilisasjonssyn. Han skriver at for Wergeland må naturen temmes for å gi kulturen rom, og at dette per definisjon er å skape en sivilisasjon (Uthaug 2008: 388). Hos Wergeland finner Uthaug at «det ville og voldsomme er fascinerende, men det må noen ganger temmes. Det er altså ikke bare blind naturtilbedelse vi støter på hos [Wergeland]; naturen representerer

¹¹⁰ Den er også vektlagt i Kristen Austarheims psykologiske lesning. Han skriver blant annet at man i diktet møter en «tenksom, alvorlig, selvransakende og forstemt ung dikter» (Austarheim 1966: 228).

likeså ofte en utfordring for menneskene, et hinder å forsere» (Uthaug 2008: 388). Avslutningsvis legger Uthaug seg tettere opp til de øvrige lesningene. Han vender seg mot forholdet mellom naturkrefter og jegets indre. Naturkreftene skal «lutre og rense ham, uværet skal klargjøre hans sinn og hjerte, gjøre ham mentalt forberedt» (Uthaug 2008: 389), og Uthaug ender i samme konklusjon som Ustvedt, da han mener jeget får «mot til å vende sin havseilas om fra angst og bot til triumf og den oppløftende tilstand som kjennetegner en nyomvendts» (Uthaug 2008: 392).

Den første som løsriver seg fra en mer eller mindre gjennomført biografisk lese måte, er tidligere nevnte Dvergdsal. I artikkelen «Seerens Sang – og Adam-Reins. Implisitt poetikk i Wergelands *Digte. Anden Ring* (1834)» ser hun spesielt på hvordan ulike «dikterroller utprøves, med hovedvekt på tre: pendlingen mellom profeten og krigeren på den ene siden, og en mer genuin *kunstner*posisjon som begynner å hevde seg på den andre siden» (Dvergdsal 2000: 71, forfatters kursivering). Om «PHiS» spesielt kommenterer Dvergdsal at diktet «gjentar, komprimerer og konfronterer en rekke hovedmotiver, -posisjoner og -forestillinger» som er å finne i samlingen som helhet (Dvergdsal 2000: 95). Hun går altså ikke spesielt i dybden på «PHiS», men bruker hovedsakelig diktet som et eksempel på generelle tendenser i diktsamlingen som sådan. For mitt perspektiv er det mest interessante ved Dvergdsals studie at hun med utgangspunkt i samlingen som helhet påpeker at farsfigurer, særlig konger og keisere, er sentrale. Hun hevder at disse «avsettes og detroniseres» (Dvergdsal 2000: 89), og hun setter i tillegg hele diktsamlingen i sammenheng med et farsopprør fra Wergelands side, både overfor patriarkalske autoriteter generelt og hans biografiske far (Dvergdsal 2000: 89).¹¹¹ Jeg er enig i at dette er sentralt i «PHiS», men som nevnt vil jeg argumentere for at opprøret ikke er like entydig og enkelt som disse korte kommentarene antyder.

Jahn Thon, som er den eneste som har skrevet en artikkel som i sin helhet er viet «PHiS», løsriver seg også fra den utpregete biografiske lese måten.¹¹² I artikkelen

¹¹¹ Som nevnt i avhandlingens innledning støttes disse betraktningene senere av Leif Johan Larsen (2002: 129), men uten at han går nærmere inn på det (jf. 1.3).

¹¹² Thon har også skrevet om «PHiS» i artikkelen «Tenkningens orden og veksel. Wergeland mellom Steffens og Schlegel» (2010). Utover at diktet blir sett som en mulig parallell mellom Wergeland, Steffens og Schlegel, finner man i all hovedsak de samme betraktningene gjentatt.

«Henrik Wergelands 'Paa Havet i Storm'. Havets utsigelseskraft og jegets svevninger» (2002) har han fokus på det samme som de foregående fortolkerne, nemlig jegets utvikling, nærmere bestemt hvordan «havet som et kulturelt kodifisert topologisk reservoar blir en integrert del av den identitetsdannelsen det dikteriske jeget gjennomgår» (Thon 2002: 99-100). Han mener at diktets ytre plan, den konkrete sjøreisen, ikke er det sentrale i diktet. Det er heller slik at reisen etter hvert blir «som en metaforisk redegjørelse for identitetens dannelse» (Thon 2002: 102). Så langt er han på linje med tidligere lesere. Et av de viktigste poengene for Thon er imidlertid å gå imot tidligere påstander om hvordan individdannelsen ender. Der tidligere fortolkere har funnet en entydig harmonisk slutt når det gjelder denne, vektlegger Thon det motsatte, nemlig diktet som «en intrikat diskurs der tingene langt fra er entydig» (Thon 2002: 105). Han setter det hele i sammenheng med blant annet tidligromantikkens fremstilling av et komplekst og ufullendt jeg (Helland og Thon 2002: 11), og diktet består ifølge Thon av en endeløs rekke speilinger «som per definisjon aldri kan avsluttes, men må forbli en ufullendt prosess» (Thon 2002: 109). Den endeløse rekken speilinger medfører at «krisen for individet [ikke løses] [...] en gang for alle ved den allegoriske ankomst til England, men utgjør en permanent dialektisk tilstand av stadig nye vendinger» (Thon 2002: 110). Thon fremholder at dette er diktets sentraltematikk: «[M]er enn noe annet viser diktet fram et jeg i stadig omdannelse» (Thon 2002: 115).

Thon har flere gode poeng og perspektiver som jeg selv ønsker å videreføre, men da på en måte som viser at autoritetstematikk er sentralt i diktet. For eksempel understreker Thon med rette at man må undersøke hvilken betydning og mening ulike motiver har i diktet (Thon 2002: 99). Selv fokuserer han først og fremst på havet. Jeg mener derimot at flere motiver er like sentrale, ikke minst storm/vind og bølge. Dessuten bør man gå diktets sentrale motiver enda nærmere etter i sømmene, noe som vil avsløre at de på ulike måter setter autoritetstematikken i spill, slik for eksempel stormen først og fremst blir et bilde på patriarkalsk autoritet.

Et annet viktig trekk ved diktet som Thon løfter frem, er det sublime, og han knytter det til jegets opplevelse av havet (jf. Thon 2002: 103). Jeg vil forfølge denne linjen, og også her bør man trekke det noe videre. Jeg vil vise at det sublime i diktet er kjønnnet, og på denne måten befestes parallellen mellom storm og patriarkalsk autoritet i og med

at de gir den samme opplevelsen. Dette sier også noe om hvorfor jegets opprør består i å reise vekk fra fedrelandet: Et konfronterende opprør virker vanskelig.

Et aspekt ved diktet som er lite betont i den tidligere forskningen, dreier seg om jeget og opprøret, herunder for eksempel undersøkelser av *årsaken* til jegets utreise og av jegets innstilling til opprøret. Thon kommenterer for så vidt at jeget «føler seg lykkelig og glad ved endelig å kunne dra vekk fra Norge og alle problemene der» (Thon 2002: 102). Han konkretiserer imidlertid ikke hva som oppleves som problematisk for jeget, utover at jeget selv ser ut til å ville forlate sitt gamle jeg som er et «jordbundet, begrenset, småborgerlig jeg, preget av konvensjonelle egenskaper og fenomen [...]» (Thon 2002: 109). Nærmere undersøkelser av jegets beveggrunner og innstilling er det følgelig rom for. På dette punkt mener jeg nemlig at Thon levner de ytre omstendighetene for lite rom. Blant annet viser han ikke at jegets utilfredshet henger sammen med hvordan samfunnet rundt han er. Thons manglende blikk for ytre omstendigheter gjelder for øvrig helt generelt. Han hevder for eksempel følgende: «I Wergelands dikt finnes det *overhodet intet annet menneske ved siden av jeget selv*: Individet er faktisk *ene-stående* og alene» (Thon 2002: 110, forfatters kursiveringer). Det er faktisk en konkret tilstedeværende skipper på båten (438), og man finner også en Ola som står «der ved svajende Skudes Roer» (428).

Før jeg tar fatt en lesning med vekt på diktets autoritetstematikk, vil jeg klargjøre to mer generelle kritikker av resepsjonen tilknyttet «PHiS». Det første dreier seg om tendensen til å lese diktet utelukkende symbolsk. Med en slik lesning er man på linje med tradisjonen. Det er nemlig ingen tvil om at hovedmotivene i dette diktet er velbrukte motiver i lyrikken generelt og i den romantiske tradisjonen spesielt. Det gjelder i særlig grad reisen, havet og stormen/vinden. I romantikkens litteratur blir disse motivene konvensjonelt brukt og lest som bilde på jegets indre utvikling, og resepsjonen som har blitt diktet til del, forstår diktet i lys av denne tradisjonen.¹¹³ I

¹¹³ For en utlegning av historikken til hav-motivet, se Christine Hamm, Jørgen Sejersted og Eirik Vassenden (2015) og Sejersted (2015b). For en utlegning av historikken til storm-motivet, se Christopher Thacker (1967). En beskrivelse av motivet båt-i-havstorm finner man hos Lorenz Eitner (1955) og Gerald Eager (1976), og for en utlegning av reise-motivet i samme perspektiv, se Chloe Chard (1999), Casey Blanton (2002) og Arne Melberg (2005). Felles for alle disse studiene er understrekningen av at motivene som oftest blir brukt symbolsk i romantikken.

Wergelands dikt er imidlertid det konkrete virkelige ved havet, stormen og reisen påtrengende til stede gjennom hele diktet. Dette viser seg blant annet gjennom stedsangivelsene forut for de fire første innledende delene (Little Fisherbank, Jutland-Reef, Doggerbank og Wells Bank), gjennom den enkelte tidsangivelsen foran tredje del (21. juni, 1831), og gjennom de anaforiske utropene som signaliserer jegets faktiske bevegelse. Til sammenligning er selve reisen langt mer i bakgrunnen i de mer strofiske partiene. Jeget befinner seg da ofte i en tilstand utenfor tid og rom, og fokuset er på den indre reisen. Igjen og igjen er det imidlertid de realistiske elementene som røsker jeget ut fra den indre og symbolske utviklingen og tilbake til diktets nåtid og den brutale virkeligheten. Slike trekk er viktige å ta med seg i forståelsen av dikt som umiddelbart virker å knytte seg sterkt til større litterære tradisjoner, noe også M. H. Abrams argumenterer for i artikkelen «The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor» (1975).

I artikkelen undersøker Abrams vind-motivet i romantikken, og han påpeker at motivet oftest blir brukt for å beskrive en subjektiv prosess. Det typiske romantiske vinddiktet begynner med «the description of a natural scene and then moving to inner correspondences», og «the rising wind was explicitly paralleled to a change in the inner state of the lyric speaker» (Abrams 1975: 47 og 50). Det viktige her er imidlertid Abrams påfølgende kritiske poeng. I tillegg til å peke på generelle trekk ved romantikernes bruk av vindmotivet, stiller Abrams seg kritisk til å tolke arketypiske motiver ukritisk i tråd med tradisjonen:

For the result of such reading is to collapse the rich diversity of individual works into one, or into a very limited number, of archetypal patterns, which any one poem shares not only with other poems, but with such unartful phenomena as myth, dreams, and the fantasies of psychosis. (Abrams 1975: 50)

Å lese ethvert dikt inn i et abstrakt arketypisk mønster er riktignok på sitt vis behagelig, fordi «it cannot fail» (Abrams 1975: 50). Abrams understreker likevel at dette må ses som i strid med «the purpose of the literary critic», som snarere bør konsentrere seg om «the particularity of a work» (Abrams 1975: 50). Dette er generelle betraktninger som er på linje med avhandlingens innledende bemerkninger om en empirisk innstilling

til dikt, men interessant nok knytter Abrams det direkte til vind-motivet i romantikken. Som nevnt ovenfor sier han seg til dels enig i at man kan meisle ut et generelt mønster i romantikernes bruk av motivet, men han viser også at vinden ikke *bare* fungerer som parallell til «the inner state of the lyric speaker» (Abrams 1975: 50). Han trekker frem Coleridges *The Ancient Mariner* (1798) som har blitt lest på en tradisjonelt symbolsk måte. Abrams mener imidlertid at man absolutt må ta i betraktning at Coleridges dikt «is explicitly a narrative about the actions and sufferings of an unfortunate sailor» (Abrams 1975: 50). Både den allmenne lesemåten av Coleridges dikt og Abrams nyansering av det gjelder altså også for «PHiS». Ser man diktet i lys av autoritetstematikken, blir blant annet havet og stormen konkret tilstedeværende størrelser som gjennom jegets metaforiserende blikk setter denne tematikken i spill. Etter mitt syn er det i det hele tatt påfallende hvordan alle motiver spiller opp mot denne tematikken, noe man kan overse dersom man ikke går empirisk til verks. Dessuten vil også den reelle dødstrusselen som havstormen utgjør, bli av vesentlig betydning. Den spiller inn på forståelsen av jegets opprørsprosjekt i og med at den løfter frem jegets fortrenge farslengsel.

Det andre generelle poenget gjelder de biografiske undertonene som gjenfinnes i mer eller mindre grad i alle lesningene. Hangen til å lese diktjeget som den historiske Wergeland henger trolig til dels sammen med sjangeren.¹¹⁴ «PHiS» kan knyttes til *reiselitteraturen*, og et aspekt ved denne sjangeren er nettopp at den ofte er koblet til det selvbiografiske, skriver Jan Borm (2004). Borm advarer dessuten mot å skille «between fiction and non-fiction in a dogmatic way», men ønsker å skille mellom reiselitteratur som enten «predominantly [...] fiction» eller «predominantly [...] non-fiction» (Borm 2004: 17). For «PHiS» sin del, som kan settes i sammenheng med en faktisk reise og inneholder noen åpenbare biografiske trekk, synes et slikt fleksibelt skille som Borm skisserer, å være beskrivende.

Et moment som kommer i tillegg, er at Wergeland selv kanskje følte seg misforstått og ensom på lik linje med jeget i «PHiS». Som Dvergsdal skriver, stod Wergeland «i

¹¹⁴ Her kan man også nevne E. Beyer som omtaler «PHiS» som «det merkelige dagboksdiktet» (E. Beyer 1991: 130).

mange slags kamper mens *Digte. Anden Ring* ble lansert, i sitt eget liv og på en politisk og ideologisk arena» (Dvergsdal 2000: 72). Det var også i dette tidsrommet den estetiske feiden med Welhaven virkelig tok til (jf. Dvergsdal 2000: 78). I forbindelse med dette skyter hun inn at man «plagsomt ofte [kan] lese ut en dikterbiografisk topografi knyttet til den historiske personen Henrik Wergeland» (Dvergsdal 2000: 88). En slik kobling i denne typen tekster finner man for øvrig ikke bare hos Wergeland. Peter Thorslev peker nettopp på en slik lenke mellom den ensomme og isolerte romantikeren og hans litterære helteskikkelser:

As the poets considered themselves alienated, isolated from society because of their greater sensibilities, because of their greater closeness to nature or to God, or merely because of their radical ideas in the areas of social, theological, or moral reform, so also they alienated and isolated their heroes. (Thorslev 1962: 18)

Samlet sett er det med andre ord langt ifra søkt å trekke en parallell mellom den biografiske Wergeland og diktjeget i «PHiS». De biografiske undertonene, som utvilsomt er der, er imidlertid allerede er godt dekket i resepsjonen sett under ett. De spiller derfor ingen stor rolle i det følgende.¹¹⁵

5.3 Omriss av diktets autoritetstematikk

«PHiS» er et dikt der autoritetstematikken så å si ligger innbakt i diktjegets prosjekt. Jeget karakteriserer seg selv som en «flygtende Træl» (425) overfor fedrelandet, og hans ønske er at «Drengen blir døbt til Mand og Trællen blier vied til Fri» (427). Løsrivelsen fra autoriteten for slik å nå friheten står med andre ord sentralt i diktets overordnede tematikk, og dette gjenspeiler seg gjennomgående i diktet som kort sagt preges av et ordtilfang som konnoterer *kamp, makt og autoriteter* på alle nivåer.¹¹⁶ Historisk stoff blir tatt i bruk når bølgen sammenlignes med Harald Haarfagre, en

¹¹⁵ Wergeland skrev flere brev under reisen. Disse kan i større grad plasseres under «travel book»-sjangeren som kjennetegnes av å være «predominantly non-fiction» (Borm 2004: 17).

¹¹⁶ Jf. også Dvergsdals refleksjon over samlingen som helhet: «Kampkonteksten styrkes av de mange *krigsbildene* i samlingen – ofte forbundet med orkan- og stormmotiver som klart konnoterer andre former for kamper (ideologiske, metafysiske)» (Dvergsdal 2000: 87).

betydelig autoritetsfigur i norsk historie (jf. 425). Bibelsk tradisjon blir brukt på samme måte idet stormen sammenlignes med Methusalem, den eldste mannen i Bibelen (jf. 428). Det politiske settes i spill når jeget ender «ved Delafayettes Bryst» (439), en fransk revolusjonsoffiser som jeg presenterer nærmere senere. Flere naturelementer blir antropomorfisert som vekselvis autoritet og opprører. For eksempel er bølgen et sted beskrevet som «Bølgekonning» (425), og stormen sitter på tronen og er «Havets Gud» (427). Beskrivelsene av hendelsene er dessuten ofte knyttet til maktkamp, for eksempel når jeget kjemper mot snekken i siste del. Først er jeget i snekkens «Voldsmagt», før snekken så er i jegets «Vælde» (438).

I det videre vil jeg vise at tematikken utspiller seg på flere ulike nivåer. Riktignok er det innimellom vanskelig å skille nivåene fra hverandre, noe som er typisk for diktet. Det er likevel mulig å meisle ut noen hovedområder i tematikken, og jeg vil vise at det dreier seg om et familiært nivå, et politisk nivå, et religiøst nivå og ikke minst er jeget også i kamp mot (og med) naturen.

I tillegg vil jeg vise at selv diktets metapoetiske parti har autoritetstematikken innskrevet i seg. Jeg sikter til det strofiske partiet i diktets fjerde del som er viet *småfuglene*. Dette er diktets lengste sammenhengende del, og det i seg selv utgjør en grunn til at den ikke bør stå ukommentert. Like fullt er årsaken til at jeg trekker dette frem, først og fremst at jeg ønsker å vise hvor gjennomgående tematikken er. Nettopp det at det ikke er det mest opplagte partiet for mitt perspektiv, støtter påstanden. I det hele tatt er poenget i denne delen å vise tematikkens markante tilstedeværelse i diktet. Jeg mener som nevnt at de fleste *sentrale* relasjonene i diktet er knyttet til patriarkalsk autoritet og opprør, både relasjonene jeget selv inngår i, og relasjoner mellom andre fenomener.¹¹⁷

¹¹⁷ Et unntak fra regelen er diktjegets relasjon til Stella som snarere er en kjærlighetsrelasjon. Denne relasjonen er derfor ikke videre kommentert i min lesning. Et eksempel på en mindre sentral relasjon som også utgjør et unntak, er relasjonen mellom jeget og skipperen (jf. 438).

5.3.1 Fire nivåer i autoritetstematikken

Særlig i diktets første del er autoritetstematikken knyttet til det *familiære* i vid forstand, det vil si til jegets hjemlige sfære. Der tar jeget farvel med fedrelandet som eksplisitt blir betegnet som en farsfigur: «Farvel Norge! ærværdige Fa'r» (425). Fedrelandet som patriarkalsk autoritet understrekes dessuten ved at selve skapelsen av folket får sin plass: «Du [Norge], som stod i din Alderdom op, for at avle en Æt / for Himlen med Frihed, vor Moder!» (425). Forholdet mellom jeget og fedrelandet vil bli grundigere undersøkt senere i lesningen. Da vil det fremgå at fedrelandet knyttes til stagnasjon og det reaksjonære, noe som fører til at det hjemlige livet oppleves som ufritt, og dette er årsaken til jegets reise. (jf. særlig 5.5.2 og 5.6.1).

Den (i vid forstand) familiære og personlige autoriteten utvider seg til det mer abstrakte i del to der jeget ved hjelp av åndeblikket evner å *se*, altså materialisere, maktstrukturene som ligger bak det konkrete ytre. Også her dreier det seg om kamp, for både djevelen og ånden er rasende fordi jeget har unnsloppet (jf. 426), og ånden «forfølger saalangt han kan» (426). På dette punkt blir det åpenbart at ånden er rotfestet til Norge, for så langt han «kan», svarer til Norges grenser, til «Vingen i Vandet slaauer» (426). Dette understrekes av at ånden brer seg over den sørlige delen av landet. Den rager høyt «selv ifra Spangareid», men holder fast i landet: «[Aanden] har som en Taage hvid / sin ene Ving over Jedder spredt, den anden om Agdesid» (426).¹¹⁸ I takt med den fysiske avstanden til fedrelandet har altså autoritetstematikken i diktet hatt en metaforisk bevegelse fra det familiære og forholdsvis nære mot et mer overskridende politisk nivå, og fremstillingen støtter tanken om at fedrelandet kan oppleves som negativt forstått som autoritært i den forstand at det helst nekter jeget frihet.

Det politiske nivået er for øvrig også til stede i beskrivelsen av fedrelandet. Det blir tydeligst når jeget i diktets begynnelse kontrasterer farsfiguren med morsfiguren *friheten* (jf. 425). I og med diktets og for øvrig diktsamlingens overgripende revolusjonstematikk er det nærliggende at morsfiguren representerer *revolusjonære*

¹¹⁸ Spangareid er mest sannsynlig Spangereid i Lindesnes. Agdesid har jeg ikke klart å lokalisere, men Wergeland nevner stedet i en senere sang der ulike steder fra Norge nevnes (jf. SS I, 3. b.: 13). Jedder er et eldre navn på Jæren (jf. SS IV, 1. b.: 406 der Wergeland skriver om Erling Skjalgsson fra Jeddern. Skjalgsson var fra Jæren, jf. snl.no.)

krefter. Wergeland har da også trolig sett Eugène Delacroix' kjente maleri *La Liberté guidant le peuple* (1830) der revolusjonen blir fremstilt som en kvinne. Så vidt meg bekjent nevner ikke Wergeland maleriet eksplisitt, men mens han oppholdt seg i Paris, skrev han begeistret til sin far at han hadde besøkt «Louvre med den berømte Colonnade og Maleriegalleriet!!» (SS V, 1. b.: 118). Brevet er datert 16. juli 1831, og Delacroix' maleri har vært utstilt i Louvre siden mai 1831 (Dorbani [2017]). Wergeland tar med andre ord i bruk et allment revolusjonssymbol når han tegner opp kontrasten til fedrelandet, noe som synliggjør det politiske.

Hvis man fokuserer på reisans *mål*, trer dette politiske nivået enda tydeligere frem. For det første er reisans mål England og Frankrike, hvorav det første som nevnt karakteriseres som «Frihedens stolte Hjem» (432), og det sistnevnte beskrives som «Livets Land» der «Frihedssolen» varmer (439). Dette tyder på at England og Frankrike er sentrale som revolusjonsland. For det andre blir det i den avsluttende verselinjen klart at jeget søker mot Joseph Motier La Fayette (1757-1834), og han står som et symbol for revolusjonen både i USA, i Frankrike og i Wergelands forfatterskap. For eksempel er han en av de «Frihedens Talsmænd» som *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830) blir tilegnet (SS II, 2. b.: 1). Han opptrer også flere ganger i forfatterskapet, og da på måter som synliggjør at han kan forstås som en patriarkalsk autoritet særlig tilknyttet det politiske. I «Det befriede Europa», som er fra samme diktsamling som «PHiS», tituleres La Fayette som «Amerikas Friheds Søn og Frankriges Friheds Far» (SS I, 1. b.: 398, min kursivering). Det samme er tilfellet i «PHiS», der jeget ønsker å vokse frem igjen under La Fayette. Kort sagt blir La Fayette i dette diktet en patriarkalsk autoritet som står som en motsetning til fedrelandet, og som jeget søker mot. Jegets orientering mot La Fayette og de implikasjonene dette har for oppfatningen av opprørsprosjektet, kommer jeg nærmere inn på senere (jf. særlig 5.6.3, 5.6.4 og 5.7).¹¹⁹

¹¹⁹ For eksempel de sidene ved diktet som jeg har diskutert her, lar seg lese i lys av den kritiske innstillingen til fedrelandet som ikke har innfridd løftene fra 1814 (jf. 5). Både dette og den forunderlige slutten kommer jeg tilbake til fra og med del 5. 6. der jeg ser nærmere på jegets opprørsprosjekt.

Hvis man fokuserer på selve *reisen*, blir det klart at diktjeget også kjemper mot og med naturen, der stormen fremtrer som autoritet.¹²⁰ Stormen blir i dette diktet tegnet i mektig majestetisk og guddommelig drakt. Han sitter på «Thronen» på Nordpolen «med Foden paa Dovrefjell, /og styrer sikkert [...] den store Jord» (427). Stormen er «Havets Gud» og styrer fra sitt mørke – «ikkun af Alguddommens Blik belyst» (427) – alter. For jeget utgjør stormen åpenbart en trussel, men jeget frykter ikke stormen gjennomgående. Han anerkjenner riktignok stormen som autoritet, «Hil, min Præst!», og han erkjenner det farefulle, blant annet ved å peke på at stormens konkrete tilstedeværelse gjør at den får «sandere Bønner [...] / bag øde Seil end det gyldne Bild, som kneiser i Tempelgaard» (427). Jeget ønsker like fullt trusselen velkommen fordi stormen ikke er bare truende, men også den som «løfter mig fra min Ammes Arm: Stolt-Norriges haarde Kyst» (427). Jeget har med andre ord et vekslende forhold til stormen. For jeget er den både en truende autoritet og en redning. Som jeg tidligere har påpekt, er stormen interessant også fordi man gjennom jegets blikk på den får innsikt i jegets tenkning omkring autoritet og opprør. Storm-motivet vil dermed få en sentral plass senere i denne lesningen (jf. fra og med 5.4).

På det religiøse nivået er det først og fremst Gud som fremstår som en patriarkalsk autoritet over alt og alle, fra naturkreftene til fedrelandet til jeget selv. I utgangspunktet blir han tegnet som en autoritet som ikke er mild, men nådig og utpreget rettferdig: «Herrens Arm er et Gjærde af ærlige Mænd, og hans Lyn / er lagt paa retfærdige Øxegg / Se, Plogens Blink er hans Miskundheds Smil» (425). Denne tosidigheten ved Gud kommer til uttrykk også senere i diktet. Hans lyn er på en side et lyn som fryktes, slik jeget beskriver åndens (jf. del to) frykt: «du [Aand] bæver for Guds Storm og hans Hav og hans Lyn» (426). For jeget i krisetilstand er derimot Guds lyn noe helbredende: «En Gud i Stormvinden klapper saa let / et febersygt Hjerte; hælder—ja det er hans Lyn -- / en Balsom af Roser i det» (427). Men selv om Gud gjennomgående er til stede i diktet,

¹²⁰ At stormen kan knyttes til en slik tematikk, har tidligere blitt antydnet av Yngvar Ustvedt. I sin studie av Wergelands natur-lyrikk skriver Ustvedt at stormen er et «av de vesener som bidrar mest til det brogede livet i Wergelands natur [...]» (Ustvedt 1964: 64). Ustvedt peker på at stormen kan fremtre blant annet som «herskeren, underkueren, tyrannen», men fremholder også at stormen har en annen side: «[Stormens] romslighet og gode hjerte kommer frem i forholdet til yngre og svakere medskapninger» (Ustvedt 1964: 65-66). Dermed antyder Ustvedt det samme som jeg mener, nemlig at det skapes en parallell mellom storm og autoritet.

er det stort sett som den øverste autoritet som den øvrige autoritetstematikken utspiller seg under. Som jeg kommer tilbake til, blir riktignok Gudsautoriteten et sted anklaget for å være kynisk og brutal (jf. 5.4.1), men samlet sett er dette nivået så lite problematisert at det ikke vil bli nærmere undersøkt i denne lesningen.

5.3.2 Småfugler, metapoesi og autoritetstematikk

Småfuglene er et noe underlig innslag i «PHiS». De dukker opp, som Thon skriver, «langt til havs bortenfor sin naturlige geografiske tilhørighet», det vil si i området rundt Wells Bank (Thon 2002: 110, og jf. 431). Fuglene er følgelig ikke åpenbart konkret tilstedeværende. De bør nok snarere leses billedlig.

I «PHiS» knyttes fuglene til diktning i og med dette utsagnet fra jeget: «Farvel, Smaafugle, hvis Qvist var min Pen, / hvis Rede mit Bryst!» (434). Fuglen blir også beskrevet som en som «taler» bedre enn en prest (435). Diktet er i så måte på linje med den poetiske tradisjonen for øvrig. Atle Kittang påpeker at fuglebildet tradisjonelt sett er knyttet til det metapoetiske: «Fuglane er stutt sagt metapoetiske bilete med ei særleg berekraft» (Kittang 1988: 51). Han utdyper at fuglen ofte blir «berar av ein heil poetikk: førestillinga om diktinga som harmonisk, umiddelbar, åndeleg skapning, det spontane resultat av eit inspiratorisk vengeslag som låner krafta si frå den Ande menneskesjela djupast sett er eitt med» (Kittang 1988: 51).¹²¹ I «PHiS» virker det som om *småfuglene* spesielt knyttes til en slik poetikk. Innenfor denne avgrensningen er det riktignok et arts mangfold av de sjeldne. Man finner irisk¹²², sisik, dompap, due, bokfink og svale (433-436). Det som tydeliggjør parallellen mellom Kittangs generelle betraktning om fuglemotivet og småfuglene i «PHiS», er at disse blir satt som en motsetning til en «Byrons-fugl», en «Grib» som «skjuler [...] sit hakkende Hoved i Hjertet / og æder grisk [...] / dets ædle Kjerne, men udspyer Slinger igjen . . .» (436). Også i beskrivelsen

¹²¹ Kittangs generelle betraktninger støttes av Frank Doggett (1974).

¹²² Med «Irsk» og «Irskjøje» (433) antar jeg Wergeland sikter til *irisk* som er fugler fra finkefamilien, for eksempel grønnirisk og bergirisk (jf. *Bokmålsordboka*). Når det er sagt, så bruker Wergeland den presise betegnelsen «Irisk» i «Erobrerens Sanger» (se SS I, 1. b. 440), så hvorfor han skriver «Irsk» i «PHiS», er noe uklart.

av denne fuglen finner man for øvrig belegg for å tolke den metapotisk, ikke minst ved at dens «Hviin» knyttes til «Odetakt» (436).

Det er hovedsakelig det metapoetiske aspektet ved småfuglene som har blitt vektlagt i tidligere lesninger av «PHiS». Et eksempel finner man hos Aslaug Groven Michaelsen som mener beskrivelsen av Byrons-fuglen kan «forståes derhen at dikteren erkjenner at han iblant har uttrykt Byronske disharmonier» (Groven Michelsen 1977: 64). Også Thon fokuserer på det metapoetiske aspektet, men utvider betydningskretsen. Thon skriver at fuglen er «tradisjonelt både et bilde på sjelen, diktet, friheten og jeget» (Thon 2002: 110). Han påpeker at «Wergeland spiller på alle disse betydningene», men mener selv at det «spesielle i vårt dikt [«PHiS»] er [...] at fuglene knyttes så sterkt til subjektskonstitueringen [sic], ikke bare dikterrollen» (Thon 2002: 110 og 110 n. 93). Fuglene, både de små og den fæle, ser han som «forkledder beskrivelser av [jeget] selv», de er «et speil for egen subjektivitet» (Thon 2002: 110). Det fremstår likevel som uklart hvorfor fuglene omhandler subjektskonstitueringen mer enn de er bilder på dikt og diktning, som det inspirerte dikterjegets subjektivitet vel å merke kan ha innvirkning på, slik at de derigjennom kan fungere som en mer eller mindre speiling av subjektet. Et eksempel er når Thon skriver at «speilingen» et sted «maskeres i et spørsmål» med utgangspunkt i følgende utdrag: «Og hvilken Præst [...] mon taler saa herlig Moral som min Fugl?» (Thon 2002: 111, «PHiS» 435). Slike steder taler etter mitt syn mer for Dvergsdals tolkning når hun i *Digte. Anden Ring* som helhet finner at fuglemotivet er gjennomgående, og at det særlig gjelder lignelsen mellom dikt og småfugler: «Å skrive dikt lignes her med å sende ut fugler» (Dvergsdal 2000: 94). Denne sammenstillingen finner hun også i for eksempel «Erobrerens Sanger» og «Til Gotheskjalden Ridderstad» (Dvergsdal 2000: 94).

Den sterke tradisjonen tatt i betraktning gjør det ikke mindre interessant at inngangen til dette partiet setter fokus på relasjonene og maktforholdene mellom stormen, jeget, småfuglene og 'Faderen':

Farvel, I mine Smaafugle! I
vare i mine Hænder som jeg er i Havstormens nu.
Jeg, Stormen og I ere Brødre.

Den Ældste, Stormvinden, leger med mig;
men jeg, I Yngste, med jer. Den klage, som misted en Fjer;
og Stormen skal hævne hans Skrig.

Men Stormen slipper mig uskadt i Havn;
thi se, jeg tregange slap jer i Skogen, ja i
vor Faders mildtbølgende Favn.

(433)

Fuglene presenteres i utgangspunktet som *brødre* til både stormen og jeget. Som Thon skriver, er det snakk om en form for «åndelige slektninger» (Thon 110: 110). Beskrivelsen konnoterer dessuten de velkjente ideene om frihet, likhet og brorskap fra den franske revolusjonen. Like raskt som denne tanken vekkes, blir det imidlertid klart at det er et underliggende hierarki i dette angivelige brødreskapet. Stormvinden er den eldste som «leger» med jeget, mens jeget leker med småfuglene som er de yngste (435). Maktforholdet i relasjonene understrekes dessuten av at det i ingen av tilfellene dreier seg om gjensidig lek: Den eldre leker med den yngre, men den yngre leker ikke med den eldre. Beskrivelsen «leger med» er også en tilsløring av de egentlige forholdene. Den viser i første omgang mot en tankeløs, tilfeldig og kanskje lystig omgang, men rett bak leken ligger trusselen: «Den [Smaafugl] klage, som misted en Fjer; / og Stormen skal hævne hans Skrig» (433). Stormen er slik sett en påminnelse om at det ikke dreier seg om en barnlig og ufarlig lek, men det største alvor.

Det i utgangspunktet etablerte mønsteret blir på ett vis raskt underminert ved at den eldste (stormen) sympatiserer med den yngste, slik det forrige sitatet viser (jf. 433). Like fullt fremstår jeget som en autoritet i dette partiet. Vel er han underlagt stormen, men som han er for stormen, er fuglene for han. Der jeget er i stormens hånd, er fuglene i jegets hånd. At det er et makt- og autoritetsforhold markeres også av ordene «slap jer»: Småfuglene kan ikke dra uten at jeget slipper dem. Overfor fuglene er jeget en tosidig kraft, for hendene hans kan slippe fuglene fri, men en småfugl i hånden kan ikke bare holdes fast, den kan også knuses. Symbolsk blir dette et bilde på poetens

relasjon til diktet som nettopp er autoritært.¹²³ Jeget kan slippe fuglene fri, men han kan også tilintetgjøre dem. Tidligere har han valgt det første alternativet, og det gjør han også denne gangen.

Nettopp på dette punktet settes imidlertid frihetsspørsmålet i spill, for til tross for at fuglene slippes fri, er de likevel ikke *fri*. Fuglene er tvert imot i «vor Faders mildtbølgende Favn» (433).¹²⁴ Dette blir en foregripelse av enden på jegets egen reise. Som jeg skal komme tilbake til, slippes jeget (angivelig) i havn av stormen, men i likhet med fuglene slippes jeget egentlig bare i en ny autoritets 'favn'. Følgelig finner man også der en frigjørende gest, men hvis målet dermed ses som nådd, blir det nødvendig å diskutere hva frihet i så fall er.

Det metapoetiske partiet understreker med andre ord at spørsmål om makt og autoritet generelt, om patriarkalske autoriteter spesielt og om frihet er gjennomgående i diktet, og hovedfokuset videre vil være på det som er mest særegent og slående i «PHiS», nemlig måten Wergeland bruker storm- og bølge-motivene på. Det er ikke minst der nyansene i autoritetstematikken blir tydelig. Undersøkelsen av disse motivene vil støtte påstanden om at jeget har et problematisk og vekslende forhold til autoritet, opprør og frihet.

¹²³ Men vel å merke er det ikke tydelig som et patriarkalsk forhold, slik man kunne forventet tatt i betraktning hvordan forholdet mellom dikter og dikt konvensjonelt blir fremstilt. Sejersted påpeker at forestillingen 'boken som barn' er et klassisk topos (Sejersted 1997: 254). Tom MacFaul understreker at «analogizing writing and fatherhood» kan regnes som en konvensjon (MacFaul 2010: 1). Eksempler på en slik fremstilling finner man også hos Wergeland, for eksempel i tilegnelsen fra *Den engelske Lods* der diktet blir fremstilt som dikterens sønn: «Her bringer jeg Dig [min Viv] en af mine Dreng» (*DeL* 191). At slike relasjoner blir uttrykt i for eksempel tilegnelsen, er typisk, ifølge MacFaul: «Paternal imagery is perhaps most commonly to be found in dedications and prefaces, where it frames the work and relates it to its author» (MacFaul 2010: 9). Til tross for denne forholdsvis sterke tradisjonen er altså den patriarkalske autoriteten lagt utenfor relasjonene mellom jeget og småfuglene (diktene) i «PHiS».

¹²⁴ Å tolke fuglene som bilder på dikt gjør det fristende å trekke noen biografiske paralleller. Nicolai Wergeland hadde tross alt stor innvirkning på forfatterskapet, i hvert fall frem til dette tidspunktet. Som nevnt satte han flere ganger stopper for sønnens utgivelser. Tanken skurrer imidlertid nettopp fordi jeget ikke blir fremstilt som 'diktenes' far. Konsekvensen av å trekke parallellen ville vært at N. Wergeland ble oppfattet som diktenes far allerede i utgangspunktet, og selv om faren nok hadde innvirkning på forfatterskapet, opplever jeg det som søkt at *han* skal fremstilles som skaper av diktene. Det er med andre ord mer nærliggende å forstå «Faderen» i dette partiet som en guddommelig instans.

5.4 Storm og bølge som autoritet og opprører

Det viktigste ved stormen i dette diktet, er at den langt på vei blir et bilde på autoriteten. Jegets eget forhold til stormen har jeg imidlertid allerede kommentert (jf. 5.3.1). I det følgende har jeg derfor et noe annet fokus. Det jeg vil vise, er at sentrale problematikker og spørsmål ved autoritetstematikken løftes frem i lyset gjennom jegets metaforiserende blikk på stormen og enkelte andre naturelementer, særlig bølgen.

I «PHiS» lager Wergeland en analogi mellom far og sønn og storm og bølge. Analogien er ikke søkt, for relasjonene mellom far og sønn og mellom storm og bølge speiler begge et gjensidig avhengighetsforhold mellom skaperen og det skapte. En ting er at både en sønn og en bølge er avhengige av autoriteten for i det hele tatt å bli skapt. Det er imidlertid også slik at faren og stormen er avhengige av det de skaper *for å bli* disse patriarkalske autoriteter. Analogien finner sitt fotfeste i tiden. Aleida Assmann stadfester det selvfølgelig i far-sønn-relasjonen: «Der Vater ist schliesslich Vater nur Kraft des Kindes, das ihn in seinem Vatersein allererst konstituiert und legitimiert» (Assmann 1978: 48). Mer overraskende er at det på samme måte faktisk var bølgene som definerte vinden som storm på 1800-tallet. Ifølge geofysiker Asgeir Sorteberg (2015) er det sannsynlig at man brukte Beaufort-skalaen for å definere vindens styrke på den tiden da «PHiS» ble skrevet. I skalaen er det sjøtilstanden som definerer vindstyrken: En vind ble altså ikke definert som storm dersom den ikke skapte bølger tilsvarende definisjonen.¹²⁵ Abrams peker for øvrig implisitt på det samme, selv om han riktignok ikke nevner bølgen spesielt. Vinden er, skriver Abrams, «an invisible power known only by its effect» (Abrams 1975: 51, min kursivering).

I selve diktet er det i det innledende avsnittet i del fire at analogien mellom hav-bølge-relasjonen og far-sønn-relasjon blir mest tydelig. Jeget betrakter naturelementene og gjengir det som en kamp mellom bølger og storm, der bølgene dukker unna stormen og «bag den hæve de atter sig med blegnende vilde Griin» (431). Slik gjentar kampen seg: «Stormen kuer dem atter ned med nye borende Hviin» (431). Det er, som jeget

¹²⁵ Beaufort-skalaen er angivelig basert på et internasjonalt kjent sjøspråk som hadde eksistert i lang tid, noe som styrker troen på at bølgene var viktige for definisjonen av vinden i Norge. For nærmere utgreiing og historisk utvikling av skalaen, se The Weather Window [2017].

sier, et «Elementernes Slag» (431). Jeget beskriver også stormen med autoritære egenskaper: Den kan kue bølgene og omtales som en «Havenes Tøylar» (432). Det bølgende hav settes i en sønnlig posisjon. For det første ved å beskrives som en – slik jeget ser det med stormens blikk – «trodsig Sjø» (432). For det andre ved å næres av vindens motstand. Det er tydelig at stormen tegnes som en autoritær autoritet og bølgene som stormens (potensielt) trossige avkom.

Det betyr likevel ikke at jeget, som selv først og fremst befinner seg i en sønnlig posisjon, stiller seg entydig kritisk til stormen, slik man kunne forventet av et opprørsdikt. Snarere ser jeget ut til å ville forstå eller forklare den autoritære stormen. I det videre går jeg inn på hvordan jeget i en visjon antropomorfiserer stormen og gjennom innlevelse i autoriteten tegner et langt mer nyansert bilde av han.

5.4.1 Innlevelse i storm-autoriteten

Det innledende partiet i del fire munnar ut i en visjon der jeget reflekterer over stormens handlinger. Her blir man vitne til jegets reflekterende blikk på stormen i en forholdsvis ordnet form, og perspektivet som jeget legger for dagen, tydeliggjør igjen at stormen i «PHiS» må leses i forbindelse med autoritetstematikken.

I jegets blikk er ikke stormen nødvendigvis en frivillig autoritær autoritet. At stormen selv er underlagt en autoritet, er en tanke jeget løfter frem allerede i del tre. Det knyttes helt konkret til autoritetsforhold ved at jeget betegner stormen som Guds «mørke Søn» (427). Det er denne tanken jeget forfølger og utdyper i del fire der han apostroferer og antropomorfiserer stormen til det ekstreme og spinner en egen historie rundt stormens ødeleggelser.

I jegets tankerekke tegnes ikke den ødeleggende stormen som en hoverende seierherre. Tvert imot er det en angrende storm som «vender Øiet med Vemod fra de drivende Vrag derbag» (432). Videre blir stormen dessuten fremstilt som delvis uskyldig i ødeleggelsen han forårsaker, for båtene «maatte segne fordi den Gud som maalte din Styrke til, / dig [Stormen] laante ikkun sin Vældes Kan, beholdt i sin Himmel sit Vil;»

(432). Stormen er med andre ord en ødeleggelseskraft uten fri vilje.¹²⁶ Jeget, romantikeren, *hører* imidlertid stormens «fromme Hjerter da bag dit Ragg» (432) og vender som følge forakten mot Gud på en oppsiktsvekkende krass måte. I skipsvrakene som stormen etterlater seg, ser ikke jeget stormens vilje, men «kun en Dommerhammers Slagg, / der slænges værdløst til næste Strand», og hva gjør Gud, «Mestren»? Jo, den kyniske Gud «et Himmelklenod / af Guldets smedder, han pukked af den Skippers Hjerterblod . .» (432). Det er åpenbart at jeget i dette tilfellet sympatiserer med stormen som på grunn av sin ufrivillige herjing får «Alverdens Nag» (433).

Mens stormen langt på vei har blitt tegnet som sønn hittil i denne visjonen, avslutter jeget visjonen med å finne en løsning på hvordan stormen også kan forsones med dem stormen selv er autoritet over. Stormen er ikke fastlåst som «Nordorcan». Den kan, etter å ha gått seirende ut av kampen mot «trodsig Sjø», spinne seg «ud til en Vestenvind», en mild vind, «saa Mild en Bølgen som Bedstefars eget Haar» (433). I jegets øyne utvikler stormvinden seg fra å være en autoritær, brutal nordavind til å bli den døende, angrende vestavinden. Når vestavindens milde bris så sammenlignes med bestefarens hår, viser det at stormvindens utvikling speiler menneskets. Wergeland bruker her stormvinden som en understrekning av familiens indre maktrelasjoner der en far nødvendigvis også alltid har vært (og er) en sønn, og han bruker stormvindens potensielle endring som et bilde på hvordan autoriteten mildnes med årene etter hvert som slekten går sin gang.

5.4.2 Å komme hinsides maktrelasjonene

Når jeget lager en parallell mellom natur og autoritetsproblematikk, kan det i utgangspunktet se ut som at kampen mellom autoriteten og opprøreren er uunngåelig, siden konflikten da knyttes til naturens lovmessighet. Jeget løfter imidlertid frem

¹²⁶ Derigjennom åpnes det opp for en parallell mellom stormen i dette diktet og ødeleggelsesånden Obaddon i *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830). Som jeg pekte på i lesningen av «Cæsarís», har ikke Obaddon forutsetning for å forstå hva han gjør, og han er skapt slik av Gud. Dette medfører blant annet at man får sympati med han (jf. 4.5.2).

muligheten for at den ikke er det, i og med at stormen kan tre ut av autoritetsposisjonen. Dette antydes idet jeget ser for seg ankomsten til England i diktets siste del. Da ser han for seg at han skal bli blåst tørr av «frie Vinde» (439, min kursivering). Det er en vesensforskjell mellom ulike former for vinder i dette diktet, og her blir kontrasten til den ufrie nordavinden satt.

Den frie vinden kan man trolig sette i sammenheng med den såkalte romantiske vind, slik Abrams beskriver den som nettopp «typically a wild wind and a free one» (Abrams 1975: 52). Den frie vinden i «PHiS» blir riktignok kun beskrevet som nettopp fri. Det er dermed ikke klart hvor langt parallellen mellom vinden i «PHiS» og Abrams romantiske vind går. For eksempel påpeker Abrams at den romantiske frie vinden er både «a most eligible model for Romantic activism, as well as an emblem of the free Romantic spirit» (Abrams 1975: 52). Det man imidlertid kan slå fast i «PHiS», er at den frie vinden er ulik både den ufrie nordavinden og den milde og harmløse vestavinden, og i og med denne vinden antydes muligheten for en annen type relasjon.

Spørsmålet er likevel om det er mulig å komme hinsides autoritetsforhold og maktrelasjoner, eller om det tvert imot er en utopi. I dette diktet er det viktig å fastholde at den frie vind kun opptrer som forestilling. Vinden er nemlig ikke til stede i diktets nå, men kun som visjon og antagelig kun som utopi. Dette peker frem mot en problematisering av frihetsideen. Det tydeliggjør imidlertid også det foreløpige hovedpoenget, nemlig at nordavinden (og den aldrende vestavinden) først og fremst er tydelige som autoriteter.¹²⁷ I det videre vil jeg underbygge parallellen ytterligere gjennom å vise at både *nordavinden spesielt* og *farsautoriteten* er sublime størrelser i «PHiS». Dette tydeliggjør også hvordan autoriteten oppleves, og følgelig også hvorfor jegets opprør er å reise vekk.

¹²⁷ Vesensforskjeller mellom ulike vinder finner man også andre steder i samlingen. I diktet «Unio Robur Gothorum», som omhandler skandinavisme, representerer ulike vinder ulike land. Nordavinden knyttes til «Dovrefjeld», «Østenblæsten» knyttes til «Mälarn» og «Vettern, og «Søndenvinden» knyttes til «Kattegat» og «Øresund» (SS I, 1. b.: 235). I dette diktjegets visjon brer de seg sammen ut som et «trefarvet Flag over *hvert af de scandiske Riger*» (SS I, 1. b.: 239, forfatters kursivering). Vindenes geografiske tilknytning i dette diktet, som man finner igjen i nordavindens tilknytning til Norge i «PHiS», kan riktignok antyde at vestavinden skal leses som en vind knyttet til England også i «PHiS». Jeg mener likevel at det ikke er tekstbelegg for dette. Vestavinden er først og fremst tydelig som bilde på en aldrende autoritet. «Unio Robur Gothorum» understreker imidlertid at vindene nettopp må ses som vesensforskjellige. «Unio Robur Gothorum» er for øvrig best kjent etter undertittelen «Storm-Mæle til Gustaf Hjerta».

5.5 Det sublime

Det sublime er beskrivende for «PHiS» på flere nivåer. Immanuel Kant knytter det sublime til det ubegrensede. Han skriver at betingelsen for det sublime er «at man forestiller seg *ubegrensethet*, enten i objektet eller fordi objektet foranlediger en slik forestilling, samtidig som ubegrensetheten tenkes som totalitet» (Kant 1995: 117, forfatters kursivering).¹²⁸ Det ubegrensede er et grunnleggende trekk ved «PHiS», noe som er tydelig i diktets kaos som preger både form og innhold. Det er dette som er diktets hovedinntrykk. Selv om jeg har pekt på noen overordnede strukturer, presser diktet grensene for hva som er mulig innenfor disse rammene.

Dette grensesprengende (og grenseløse) er i det hele tatt grunnleggende for Wergelands poetikk som sådan. Det er nettopp kaoset i Wergelands diktning Welhaven kritiserer og N. Wergeland i etterkant forsvarer når han sammenligner sønnens diktning med fuglesang i dette ofte siterte utdraget fra forsvarsskriftet:

Jeg lytter til Fuglens Sang og finder den behagelig, uagtet jeg veed, den synger ikke efter Noder; og naar ogsaa den Kunst at rime fortjener, som Welh. siger, Aerkjendelse, skulde da en saa skjøn og rørende Aabenbarelse af Naturen som en Digteraands Udgydelse og Sangen af en sand Genius, uden Hensyn til Kunsten, ikke fortjene Beundring? (N. Wergeland 1995: 24).¹²⁹

Nicolai Wergeland understreker også at i noen tilfeller kan det bli «mørkt og gaadefuldt», noe som kommer av at sønnen i «saadanne Zikzak og saadanne Hvirvler fører [...] os om med sig, at Alt løber i eet for vore Øine» (N. Wergeland 1995: 11-12). Dette gjør tekstene vanskelige, men det er like fullt ikke feil eller usant: «Om det Mørke

¹²⁸ Havet er et hovedmotiv i så måte: «[T]he indeterminacy of the sea readily supplies metaphors for an erasure of boundaries» (Chard 1999: 199).

¹²⁹ Bildet N. Wergeland bruker, var ifølge Doggett en ganske alminnelige måte å beskrive diktning på på 1700-tallet: «[T]he image was often used to compare the art of the poet to the song of a bird. The most famous of these figures is Milton's characterization of Shakespeare as a singing bird warbling 'his native woodnotes wilde'» (Doggett 1974: 549). Det understreker for øvrig at fuglene jeg kommenterte tidligere, setter en metapoetisk tematikk.

kan der ikke siges Andet, end at det er mørkt; at gaa videre og kalde det Usands er formasteligt, vilkaarligt og grundløst» (N. Wergeland 1995: 13).

Denne poetikken kommer som tidligere nevnt til uttrykk i diktet selv med de selvsamme bilder som N. Wergeland bruker for å beskrive diktningen. I «PHiS» sammenfører jeget fuglen og det mørke idet han beskriver en «Byrons-fugl», en gribb «hvis Quist var min Rib» (436). Jeget erkjenner at den sublime diktning om ikke er, så i hvert fall har vært iboende i han, og at den har vært offentliggjort. Beskrivelsen av denne diktningen gjør at den er klart knyttet mer til det sublime enn til det skjønne og harmoniske. Det rå, skrekkelige og ekstreme i beskrivelsen av en, for tilhørerne, rystende diktning, taler i grunnen for seg selv:

Den Byrons-fugl, som skjuler, for fæl til at sees,
sit hakkende Hoved i Hjertet,
og æder gridsk som Prometheus' Grib
dets ædle Kjerne, men udspyer Slinger igjen . .
ja Gribben, hvis Qvist var min Rib, --
som hugg og roded med knebbrende Neb
i Hjertet, saa I med Studsen det hørte, ja, at
han Kloen i Leveren sleb . .
den Fugl, som Disse, der ligge saa stil
i Livets blødeste Arme som Ænder i Dam,
og lytte og glane kun til,
med Laurbær fodre, hvis støde den kan
sit Hviin i Odetakt ud; men hvis ikke, da i
et Dollhuus¹³⁰ med Prygl og med Vand . .
(436).

Dette betyr altså at man i diktet får beskrevet en grensesprengende og sublim poetikk som er beskrivende for nettopp det foreliggende diktet.

¹³⁰ Oppslagsordet *Dul(l)-Huus*) forklares som «galehus, dårekiste» (*Holbergordbog*).

For min lesning er likevel det sublime først og fremst interessant fordi både stormen og farsfiguren er sublime størrelser i «PHiS». I det videre vil jeg legge hovedvekt på det sublime slik det presenteres av Edmund Burke, siden Burke knytter det sublime til kjønn. Etter en kortfattet presentasjon av Burkes utlegning av det sublime generelt og av hvordan dette er særlig tydelig i Wergelands behandling av den stormfulle nordavinden i «PHiS», undersøker jeg hvordan det sublime er knyttet til patriarkalske autoritetsfigurer spesielt, både hos Burke og i «PHiS».

5.5.1 Det sublime hos Burke og stormen i «PHiS»

Wergelands diktning har flere ganger blitt satt i sammenheng med Burkes tanker om det sublime og det skjønne i *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) (*Enquiry*). Dette gjelder særlig Frode Helland (2003) og Joachim Schiedermairs (2006) lesninger av *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840), der førstnevnte gir den grundigste generelle innføringen. Helland skriver at *Enquiry* var av «stor betydning for mange romantikere, også i Skandinavia», og at selv om man ikke kan forutsette direkte kjennskap til boken hos far og sønn Wergeland, «kan man merke gjenklagen av Burkes synspunkter», spesielt i N. Wergelands forsvarsskrift for sønnen (Helland 2003: 53).¹³¹

Når det gjelder «PHiS» spesielt, har Thon knyttet diktet til Burke, men da uten spesielt blikk for det sublimes sammenheng med kjønn. Det er nettopp denne siden ved Burke jeg mener er fruktbar for min egen lesning. Først vil jeg vise hvordan *stormen* i «PHiS» kan settes i sammenheng med det skjønne og det sublime slik det fremstilles hos Burke.

Burke beskriver det sublime som «the strongest emotion which the mind is capable of feeling», og kilden til det sublime finner man i «[w]hatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger» (Burke 2008: 24). Mens det sublime skapes av smerte

¹³¹ Når det gjelder det sublime, har rett nok også Kants forståelse vært av betydning. Jeg forholder meg likevel til Burke siden Kant ikke har en like tydelig sammenheng mellom det sublime og kjønn. Jeg vil dog presisere at også Kant må sees som relevant for diktet, ikke minst fordi han bruker havet som eksempel på noe som kan skape en sublim opplevelse (se Kant 1995: 146). For en beskrivelse av Kant der hans utlegning settes i sammenheng med 'Nordsjøpoesi' spesielt, se Sejersted (2015b: særlig 191-195).

(pain), skapes det skjønne av nytelse (pleasure), og det sublime springer altså ut av voldsommere erfaringer enn det skjønne: «[T]he ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure» (Burke 2008: 24). Den sterkeste følelse av smerte og frykt opplever man når selvoppholdelsen er truet (*the recapitulation*). Smerte og fare er imidlertid ikke utelukkende negativt, siden erfaringen av disse elementene kan føre til behag (*delight*).¹³² Det er det som stimulerer behaget, Burke kaller sublimt: «Whatever excites this delight, I call *sublime*. The passions belonging to self-preservation are the strongest of all the passions» (Burke 2008: 35). Når det er sagt, så fremholder Burke distanse som viktig for å kunne nå følelsen av behag: «When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are, delightful, as we every day experience» (Burke 2008: 25).

Burke går nærmere inn på hvordan (blant annet) kunst kan være sublim. Mens den skjønne kunst er klar og transparent, er den sublime kunst motsatt. Det sublime setter Burke i sammenheng med en viss grad av skrekk (*horror*), redsel (*terror*), som utgjør «the ruling principle of the sublime», og «obscurity», som er nødvendig for å få noe til å fremstå som «very terrible» (Burke 2008).¹³³ Den sublime kunst er altså en kunst som beveger seg mot det grensesprengende og er uklar, for hvis vi kjenner til hele faren, vil det faretruende ved den avta. Helland har som nevnt vist hvordan Burkes utlegning av det sublime svarer til Wergelands estetikk slik den beskrives av N. Wergeland i forsvarsskriftet (Helland 2003: 35-68),¹³⁴ og Wergelands orientering mot det sublime finner man altså også i «PHiS». Diktet er overveldende og uklart med sine mange dobbeltheter, og det mangler ikke på skrekk og redsel, heller ikke innholdsmessig.

I «PHiS» er det først og fremst er det *havstormen* som peker mot den sublime erfaring for jeget. Som Erik Bjerck Hagen påpeker, kan møtet med det stormfulle hav føre til at «vi opplever hvor utsatte og skrøpelige vi er som naturvesener» (Bjerck Hagen 2000:

¹³² Oversettelsen *behag* har jeg hentet fra Helland (jf. Helland 2003: 58). Som Helland påpeker, er behag noe annet enn positiv nytelse, som er den følelsen det skjønne kan vekke i oss (Helland 2003: 58).

¹³³ Oversettelsene *skrekk* og *redsel* har jeg hentet fra Erik Bjerck Hagen (jf. Bjerck Hagen 2000: 112).

¹³⁴ Helland setter opp Wergeland og Welhaven som motsetninger i denne sammenhengen. Motsatt Wergeland orienterer Welhaven seg mot det skjønne, skriver Helland. Dette er en noe unyansert påstand. Også Welhaven har skrevet sublime dikt, for eksempel diktet «Storm» fra 1839 (jf. også Hamm, Sejersted og Vassenden 2015: 136).

119). Møtet kan altså føre til følelsen av at ikke bare selvoppholdelsen, men selve livet er truet, og det er således en åpenbar vei til en sublim erfaring. Det er da også nettopp havet Thon trekker spesielt frem når han setter «PHiS» i sammenheng med Burke:

Vi gjenfinner mange av de kjennetegn Burke forbinder med den rystende sublime opplevelsen i Wergelands dikt «På havet i storm». [...] [S]ærlig gjenfinner vi Burkes «*Storhet*», «*ensomhet*», «*overveldenhet*» og «*uendelighet*» i Wergelands skildring av havet (Thon 2002: 103, forfatters kursiveringer).

Til dette er likevel å si at det etter min mening ikke er *havet i seg selv* eller havet alene som gir jeget en sublim erfaring, men *havstormen*, slik selve tittelen på diktet peker på.¹³⁵ Dette er et viktig poeng for å kunne holde fast på parallellen mellom stormen og farsfiguren og følgelig analogien mellom far-sønn og storm-bølge. I «PHiS» er det da også stormen som er «Havets Gud» (427), det er stormen som «tvinge Verdsocænet» (432), og det er stormen som er så fryktinngytende at den «sandere Bønner faaer / bag øde Seil end det gyldne Bild, som kneiser i Tempelgaard» (427). Til Thons beskrivelse kan man også tilføye at det er snakk om en utvikling som følger diktets gang: I utgangspunktet oppleves ikke havet i storm som rystende.¹³⁶ Det jeget som nettopp har startet reisen, har en utpreget frihetsfølelse og føler seg på lag med stormen: «Meer fri end Maagen, med Stormen flyer jeg henover Bølgens Top» (424). Den doble bevegelsen til havet i storm, som viser at det ikke bare utgjør en vei til frihet, men også er truende, kommer rett nok raskt til syne. På samme tid som det stormfulle hav kan føre jeget opp mot himmelen og friheten, kan det også føre han nedover mot bunnen, der han hører «Jordklodens Hjerter slaar», og der «Storleviathan gaaer» (424).¹³⁷ På dette stadiet utviser like fullt jeget kontroll over hav, storm og situasjonen som sådan: Det er jeget selv som aktivt *flyr*, og jeget selv som aktivt *dukker seg*. Utover i diktet

¹³⁵ Når det er sagt, så er det ikke slik at det må være storm for å oppleve havet som sublimt. Kant forklarer at havet kan oppleves som sublimt både «hvis det er i ro, som et klart vannspeil som bare er begrenset av himmelen; [og] hvis det er urolig, som en truende, altoppslukende avgrunn» (Kant 1995: 146). Dette finner man eksempel på også i Wergelands forfatterskap. I diktet *Den engelske Lods* vekker havet sublime erfaringer på stikk motsatt vis enn i «PHiS», nemlig ved å være ikke engang blikkstilte, men helt uten karakter: «saa evindeligen ensformig, / ikke stille, ikke stormig» (SS I, 3. b.: 193).

¹³⁶ Rystelse (*astonishment*) er «the effect of the sublime in its highest degree» (Burke 2008: 39). Oversettelsen *rystelse* har jeg hentet fra Bjerck Hagen (jf. Bjerck Hagen 2000: 112).

¹³⁷ Dyr som er «considered as objects of terror» er «capable of raising ideas of the sublime», ifølge Burke (Burke 2008: 40). Han nevner faktisk nettopp Bibelens Leviathan som et eksempel (Burke 2008: 47).

tiltar imidlertid havstormens kraft, og slik blir situasjonen stadig mer truende. Allerede i del to aner man med en gang at forholdet mellom jeget og naturkreftene tilspisses. Der jeget begynte første del med å fly *med* naturkreftene, finner man nå opptakter til en kamp der styrken måles: «Ha, Bølgekonning, Du er min Træl! Jeg knuger Dig med min Fod!» (425). Først i del tre blir frykten mer fremtredende. Jeget omgis nå av åpent hav (jf. stedsangivelsen Doggerbank (427)), og det er ikke lenger land å hvile blikket på. I samme stund tiltar angsten over prosjektet som sådan og for havstormen spesielt, og man finner også en endring fra et aktivt handlende jeg som nå blir passivt i stormens velde: «Du kommer, vældige Havets Gud [...] og *løfter mig*» (428, min kursivering).

At jeget anser sin reise som en farefull, men også som en stor og betydelig del av frihetsopprøret, blir tydelig når han i det videre sammenstiller både seg selv og sitt prosjekt med Moses. Jeget avslører imidlertid en underliggende tvil og usikkerhet når han i en spørrende tone dveler ved om hans posisjon kan sammenlignes med Moses'. Moses var i en utsatt posisjon: «Han laae jo i Crocodilegab og tækket med Slangesiv [...]» (427). Den utsatte Moses ble beskyttet av Gud og ble «døbt til et Jovahs Lyn» (427). På samme måte er jeget i en farefull posisjon. Å bli døpt til mann skjer i «Levjathans Svælg» på havets bunn (427). Jeget søker derfor den samme beskyttelsen: «Men jeg? mon vugger jeg ei som Han [Moses] paa selvsamme Dødens / Arm?» (428). Uten å ha fått svar slår imidlertid jeget den underliggende tvilen til side, der tankestrekene markerer skiftet i orientering: «—Der læg dit Hjerte, du Ungersvend! Kun Døden kan døbe til Liv» (428).¹³⁸ For jeget blir det likevel ønsket om å forlate fedrelandet og alt livet der innebærer, som veier tyngst. I den sammenhengen fremstår den faktiske døden som noe jeget ikke frykter. Slike partier viser imidlertid at under den selvsikre fasaden og under de fryktløse anaforene som gir inntrykk av et ukuelig pågangsmot, ligger både tvil og frykt.

Selv om jeget slår frykt og tvil vekk, er den altså til stede. I takt med reisen tiltar havets og stormens styrke, og i jegets beskrivelser av naturkreftene blir da også skrekk og frykt stadig mer fremtredende:

¹³⁸ Jeget ser seg selv med et nærmest ironisk blikk utenfra. *Ungersvend* betegner en «livsglad og frisk ung mand, ofte spøgende» (*Den Danske Ordbog*). Det virker så påtatt optimistisk at det i seg selv understreker frykten.

Havet hvidner—Haleida! -- Stormen svartner—velan!
Sig Bølgerne dykke for hver dens Spring omkaps under Bankens Sand.
Men bag den hæve de atter sig med blegnende vilde Griin;
og Stormen kuer dem atter ned med nye borende Hviin.
(431)

Naturkreftene oppleves igjen som dødelig truende i den avsluttende delen:

Stormen hæver Havet. Haleida! -- Skyerne knuge det ned.
Af Mulmet Havskummet springer op, at lyse i Stjerners Sted.
En Tordenbyge saa mørk, at den sig grant gjennom Natten teer,
er eneste Kyst—der Døden boer—i Horizonten jeg seer.
Hvad Skummelt rager derborte? -- ah! St. Pauls Taarn i Engelland?
En Skypomp det er, et Dødens Fyr, som Lynet har tændt ibrand.
(437)

Det er da også i den siste delen diktet kulminerer på alle måter. Det er aldri så tydelig som her at naturkreftene fører til en så sterk grad av skrekk og redsel at jeget ikke enkelt kan slå følelsene til side. Han ser sin egen frykt speilet i skipperens ansikt, og dette grepet og beskrivelsen i seg selv understreker at det er et dramatisk høydepunkt der utfallet er uvisst. Skrekken er fysisk synlig:

Nu rever den Skipper, hvis største Lyst det var i Luvart at staae
i stumpe Vinkel med Læbord—det i Skummet han meer ei saae.
Men altsom Seilene flaggre ned, saa flyver der op af Skræk
paa Skipperens Ansigt, liig hvide Seil i Natten, dødblege Træk.
(437-438)

I det hele tatt støtter bildebruken i denne avsluttende delen opp om at jeget i større grad enn tidligere ser ut til å miste kontrollen og opplever situasjonen som truende, for i denne avsluttende delen kulminerer motsetningsfigurer, fordoblinger og tvetydiggjøringer av motiver, eller som Dvergdsal presist karakteriserer det, preges partiet av «uformidlede, ubegrunnede omkastninger» (Dvergdsal 2000: 97). Dette er for så vidt gjennomgående i diktet, men når altså her sitt høydepunkt. Dvergdsal peker som eksempel på snekken som jeget først er underlagt, før jeget så hevder sin makt

over snekken, før snekken deretter «omtolkes til en *hai*» (Dvergsdal 2000: 96). Mangelen på kontroll gjenspeiler seg med andre ord i jegets tenkning.

5.5.2 Den sublimе farsfiguren

Bjerck Hagen påpeker at det kanskje først og fremst er naturopplevelser Burke har i tankene i utlegningen av det sublimе (Bjerck Hagen 2000: 112), og dette er da også tydelig i «PHiS». ¹³⁹ Helland nærmer seg imidlertid noe interessant for min lesning når han trekker frem at «spørsmålet om kjønn ikke er langt unna i [Burkes] lesninger» (Helland 2003: 64). Det er når Burke reflekterer over det skjønnе det blir nokså tydelig at det er sammenhenger mellom det skjønnе og det kvinnelige, mens det sublimе knyttes til det mannlige, og, i neste rekke, til patriarkalske autoritetsfigurer. Dette påpeker også Anne Birgitte Rønning i sin utlegning om tenkningen rundt kjønn i 1700-tallets estetikk: «I Burkes estetiske refleksjoner ble det *skjønnе* eksplisitt knyttet til det kvinnelige og kvinnekroppen [...]. Burke knyttet det sublimе til det faderlige og til autoritet» (Rønning 2013: 17, forfatters kursivering).

I refleksjonen over hva det skjønnе er, setter Burke stadig opp en rekke sammenligninger for å avfeie at visse faktorer er utslagsgivende for at noe er skjønt. ¹⁴⁰ Flere steder tar han i bruk forskjellen mellom det kvinnelige og det mannlige, der det førstnevnte alltid blir knyttet til det skjønnе. Det er riktignok ikke slik at menn *ikke kan* knyttes til det skjønnе, men det skjønnе hører hovedsakelig kvinnen til: «[Y]et both sexes are undoubtly capable of beauty, and the female of the greatest» (Burke 2008: 73). Argumentet brukes så videre til å avfeie at fysiske fortrinn som styrke og smidighet utgjør de faktorer vi bestemmer det skjønnе ut fra, slik det kommer frem blant annet når han diskuterer hvorvidt «fitness» er «the Cause of Beauty»: «[I]f beauty in our own species was annexed to use, men would be more lovely than women» (Burke 2008: 79

¹³⁹ På dette punktet er også Kants utlegning beskrivende og relevant. Han skriver at «ideene om det sublimе [vekkes] av naturens kaos eller av dens vildeste og mest uregelmessige uorden og forlatthet, forutsatt at den oppviser størrelse og makt» (Kant 1995: 119).

¹⁴⁰ Burke diskuterer om det skjønnе kan defineres ut fra kategorier som proporsjoner, perfeksjon og dyder (se Burke 2008: 67-85).

og 80). Og på samme måte kan Burke avfeie at perfeksjon er avgjørende, for kvinner representerer snarere det uperfekte:

But in these, so far is perfection, considered as such, from being the cause of beauty; that this quality, where it is highest in the female sex, almost always carries with it an idea of weakness and imperfection. [...] Beauty in distress is much the most affecting beauty. (Burke 2008: 84)

Til grunn for Burkes diskusjoner ligger altså rett og slett oppfatningen om at det skjønnne er knyttet til det kvinnelige. I det videre blir også sammenhengen mellom det mannlige og det sublime mer tydelig.

At det mannlige og det sublime henger sammen hos Burke, betyr vel å merke ikke at alle menn nødvendigvis innehar egenskaper Burke knytter til det sublime. Ikke alle kvinner er skjønnne, og ikke alle menn er sublime, men menn *kan* være det. Sammenhengen mellom menn og det sublime impliseres igjen og igjen gjennom beskrivelsene av hva det skjønnne er eller ikke er, som når Burke hevder at en viss fintfølelse eller sågar skjørhet henger sammen med det skjønnne, og at «robustness and strength is very prejudicial to beauty» (Burke 2008: 89). Dette gjelder både det indre og det ytre, ifølge Burke som også denne gangen knytter det til det kvinnelige: «The beauty of women is considerably owing to their weakness, or delicacy, and is even enhanced by their timidity, a quality of mind analogous to it» (Burke 2008: 90). Det (ideelle) mannlige blir da motsetningen, noe som i dette tilfellet vil tilsi at det mannlige knyttes til styrke og kraft, altså sublime egenskaper.¹⁴¹ Dette fører så til forestillingen om at menn skaper skrekk og frykt, og at de dermed ikke kan elskes:

Those virtues which cause admiration, and are of the sublimer kind, produce terror rather than love; such as fortitude, justice, wisdom, and the like. Never was any man amiable by force of these qualities. Those which engage our hearts,

¹⁴¹ Underliggende i Burkes skille mellom det sublime og det skjønnne kan man ane et hegemonisk mannsideal som speiler et konvensjonelt skille mellom maskuline og feminine egenskaper, jf. Carolyn Heilburns beskrivelse: «According to the conventional view, 'masculine' equals forceful, competent, competitive, controlling, vigorous, unsentimental, and occasionally violent; 'feminine' equals tender, genteel, intuitive rather than rational, passive, unaggressive, readily given to submission» (Heilburn 1973: xiv).

which impress us with a sense of loveliness, are the softer virtues; easiness of temper, compassion, kindness, and liberality; (Burke 2008: 84).

I kraft av å være sublim kan mann altså beundres, men ikke elskes. Iallfall gjelder det den ideelle mann, ifølge Burkes tenkning.

Sublime egenskaper ved mannen får følger også for far-barn-relasjonen, utdyper Burke. Man kan beundre sin far, men det sublime ved faren, som gjør han til autoritet, gjør også at man ikke kan elske han:

The authority of a father, so useful to our well-being, and so justly venerable upon all accounts, hinders us from having that entire love for him that we have for our mothers, where the parental authority is almost melted down into the mother's fondness and indulgence. (Burke 2008: 85)

Det er imidlertid ikke slik at dette gjelder enhver farsfigur, men spesifikt de med størst autoritet over individet, altså oftest ens egen far.¹⁴² Dette poenget illustrerer Burke gjennom å vise til at en bestefar kan være langt mindre sublim. En bestefar har oftest ikke behov for å utvise samme autoritet. Han kan nærme seg det feminine, og dermed blir han da også en vi kan elske: «But we generally have a great love for our grandfathers, in whom this authority is removed a degree from us, and where the weakness of age mellows it into something of a feminine partiality» (Burke 2008: 85).¹⁴³

Det viktigste poenget for min lesning er at Burkes refleksjoner omkring farsautoriteten er beskrivende for fremstillingen av farsfigurer i «PHiS».¹⁴⁴ Det er ikke bare reisen i havstormen som blir en sublim opplevelse for jeget, men også farsfigurene i diktet fremkaller sublime opplevelser. Dette blir tydelig allerede i diktets første del. Den første farsfiguren jeget tar farvel med, er *fedrelandet*. At dette fremstår som en farsfigur, blir eksplisitt utlagt i teksten, som før sitert: «Farvel Norge! Ærværdige

¹⁴² Burke finner for øvrig også en sammenheng mellom det sublime og metaforiske farsfigurer som «kings and commanders» (Burke 2008: 48).

¹⁴³ Sitatet er for øvrig interessant også fordi det befester tanken om at Burke beskriver et konvensjonelt mannsideal: Dersom mannen har såkalte myke egenskaper, er dette noe feminint ved mannen.

¹⁴⁴ Jeg vil presisere at selv om et tradisjonelt mannsideal i noen grad danner utgangspunkt for fremstillingen av farsfiguren i «PHiS», er det ikke slik at mannsidealet utgjør tekstens norm eller at Wergeland beskriver den normative farsfigur.

Fa'r!» (425, min kursivering). Jeget nærer svært tydelig en respekt overfor denne farsfiguren og ønsker han da også alt vel: «Farvel Norge! beskytte dig Gud!» (425) og «lev / som Guder evindelig, *Fa'r!*» (425). Man kan trygt slå fast at det i denne delen ikke er et opprør mot en entydig demonisk og negativt tegnet farsfigur. Farsfiguren er imidlertid ikke mild og dermed elsket, snarere tvert imot. Beundringen er tydelig, men underliggende finner man også en form for skrekk og frykt, nettopp fordi fedrelandets styrke er voldsom, fryktinngytende og imponerende: «Du bøje dig Stolte kun under Axet; det Spiir / ei trælker om brandt det som Ild» (425). For jeget representerer fedrelandet med Burkes ord «virtues which cause admiration, and are of the sublimer kind», og disse «produce terror rather than love» (jf. Burke 2008: 84). Både hos Burke og hos Wergeland finner man en avstand mellom far og barn, og en farsfigur som er truende for jegets selvoppholdelse.

I denne sammenhengen befestes parallellen mellom storm og far, som diktet legger opp til, ytterligere, og samtidig nyanseres karakteristikkene av patriarkalske autoriteter. Både hos Burke og i «PHiS» finner man nemlig en større nærhet mellom barn og *bestefar*. I «PHiS» vendes frykt til noe langt mer kjærlig idet autoriteten nordavinden blir en vestavind som bølger mildt som «Bedstefars eget Haar»:

da, se jeg knæler! da, Storm, din Haand: din Sky af Nat og Ild,
som var den Frelserens egen Haand, ærbødig jeg kysse vil.

(433)

Dette er en ømhet og kjærlighet som jeget aldri utviser overfor patriarkalske autoriteter (i første generasjonsledd).

Selv om det sublime er kjønnnet i «PHiS», vil jeg påpeke at jeg like fullt ikke hevder at «PHiS» i særlig grad omhandler kjønn og kjønnsideologi. Riktignok inviterer dikt om hav og storm gjerne til lesninger med kjønnsperspektiv, slik Christine Hamm peker på at «havet som element tradisjonelt er blitt knyttet til det kvinnelige, det udefinerbare og det grenseløse» (Hamm 2015: 226). I Wergeland-forskningen gir Ustvedt en kjønnnet lesning av stormen og havet, og denne hevder han dessuten gjelder generelt. Han mener at det som er karakteristisk for Wergelands nordavind, er at den

stadig påny oppsøker [...] havet og dets bølger for å kysse dem, omfavne dem og parre seg med dem. Og er elskerinnen ikke villig, setter hun seg til motverge, da går den ømme omfavnelse over i en hatefull kamp om hvem som er sterkest. Da fremtrer stormen som herskeren, underkueren, tyrannen: «Bryst mot Bryst, med Fraad paa Tunge» kjemper de to da om overtaket. Og stormen gir seg aldri, unner aldri bølgen ro, men kuer den uavlatelig med nye borende hvin, setter seg på den og tvinger den til å springe over brenningen. I vindens øyne representerer bølgen da en opprørsk og hovmodig trell, en trossig og steil valkyrie som den for sin egen selvaktelses skyld må «trede – i Afgrunden» (Ustvedt 1964: 65).

Denne karakteristikken er gjort med nedslag i en rekke dikt, deriblant også «PHiS» (se Ustvedt 1964: 223 n. 5 og delvis n. 6). Jeg mener imidlertid at parringen mellom storm og hav *ikke* gjenfinnes i «PHiS», hvorfra man derimot kjenner igjen bildet av stormen som autoritet og bølgen som trell, noe som snarere henspiller på en autoritet-opprører-relasjon enn en kvinne-mann-relasjon.¹⁴⁵ Kjønnstematikken er i det hele tatt lite til stede i teksten, utover poenget om at maktstrukturene er patriarkalske.

5.6 Jegets opprørsprosjekt

På dette punkt i lesningen gjenstår ennå en nærmere undersøkelse av selve opprørsprosjektet, slik jeg etterlyste det innledningsvis. Hvorfor ønsker jeget å reise, når det tross alt er så farefullt? Undersøkelsen av det sublime har riktignok vist frem noen mulige årsaker til at jeget *reiser vekk*: Å gjøre opprør på stedet kan virke fåfengt og for skremmende. Men *hvorfor* han reiser, er foreløpig bare sporadisk antydning. Videre gjenstår også en nærmere undersøkelse av hvilken innstilling jeget har til opprøret. Riktignok har jeg også her antydning et svar, nemlig at mangelen på kompromissløs

¹⁴⁵ «PHiS» er for øvrig ikke enestående slik sett. Det samme forholdet finner man i diktet «Sognefjorden» fra 1842. Den mektige naturmetaforikken i diktet viser til maktforholdet i en far-sønn-relasjon: «Fjorden selv, den Havets Søn, / af sin Fader dybt i Landet / bortforviist, som Cain forbandet, / i sit Mulm, med Fjeldets blandet, / selv den kjender ingen Bøn» (SS I, 3.b.: 71).

konfrontasjon bunner i at jeget solidariserer seg med fedrelandet, men jeg vil vise jegets vekslende innstilling tydeligere frem i det følgende.

Til slutt i denne delen spør jeg hvordan det går med opprøreren og prosjektet hans. Jeg deler ikke oppfatningen om at jeget når målet sitt dersom man tenker at målet er å bli «ene-stående» (jf. Thon 2002: 110), snarere tvert imot. Jeget blir nettopp ikke enestående, men finner en ny farsautoritet. Med utgangspunkt i psykoanalytisk teori vil jeg vise at jegets dobbelte holdning til fedrelandet holdes i hevd gjennom dette farssubstituttet. Dette aspektet ved opprøret leder dessuten over lesningens avslutning der jeg argumenterer for at jegets mål synes å være positiv frihet, som i «Cæsarís», men at det i «PHiS» fremstilles som en utopi og fantasme. Samlet sett viser diktet dermed et forholdsvis pessimistisk syn på om nasjonen i det hele tatt vil kunne realisere Grunnlovens tenkning.

5.6.1 Opprørets bakgrunn

Jegets prosjekt er antydning å gjelde løsrivelse fra patriarkalske autoriteter, og heri ligger i utgangspunktet en orientering mot frihet fra autoritet. Det jeget som forlater fellesskapet og begir seg ut på den farefulle ferden vekk fra fedrelandet, kan man forstå som den misforståtte romantikeren som reiser fra en situasjon han opplever som ufri. Det som skaper denne følelsen, er samfunnsstrukturer og strukturenes opprettholdere, altså det bestående som i dette diktet representeres av det reaksjonære patriarkatet, billedlig fremstilt blant annet gjennom fedrelandet og gjennom den «harmblege Aand» (424). Årsaken til reisen er i det store og hele knyttet til autoritetens makt og følgelig 'barnets' mangel på handlingsrom, noe som umuliggjør jegets ønske om å bli *mann*.

Allerede i diktets andre avsnitt kommer det frem at den allmenne forståelsen av fedrelandet er at slekter skal følge slektens gang, og at dette er knyttet til og styrt av farsgenerasjonen: «[...] du [Fedrelandet] har lovt mig en Grav; / thi Ved gav Du Fa'r til min Vugge» (425). Denne lovnaden innebærer ikke rom for unntak. Fedrelandet viser seg tvert imot som en autoritær autoritet: «Ei du løser din flygtende Træl» (425). I neste omgang beskriver riktignok jeget at borgerne i Norge er «i Nor som i Himmelen frie» (425), men dette er likevel en bundet frihet. Norge ofret for å avle ætten, og dette

offeret ligger i folkets blod og styrer dets handlinger: «vor Daad er det Offers til Himmelen straalende Blod;» (425). Denne beskrivelsen viser mangelen på handlingsrom: «vor Daad *er*» (425, min kursivering). Man finner ingen formildende modifiseringer i denne formuleringen.

Det er likevel ikke slik at det straks vender over i entydig negative karakteristikk. Jeget trekker tvert imot frem at fedrelandet ikke er et ulevelig sted, for mellom fjellene har Gud «spredt Agre som gyldne Livsæbler!» (425). Jeget er seg altså bevisst på at han forlater et fruktbart land der man potensielt *kan* leve godt, men det er likevel ikke et liv jeget selv ønsker: «Hvo væmmes i Land og i Livsdal, Han finder sig, Han / i Bølgernes Dødsdal saa vel» (426). Jeget selv foretrekker det farefulle livet til havs. Han føler seg mer vel der enn i livet til lands. Utsagnet viser dessuten tilløp til menneskeforakt hos det mistilpassede og misforståtte jeget som forlater fedrelandet og alt livet der innebærer, for jeget mistrives ikke bare, han «væmmes» av det hele.

I diktets første del beskriver med andre ord Wergeland beveggrunnen for jegets handlinger: Livet under den patriarkalske autoriteten, som representerer stagnasjon og reaksjon, er ulevelig for jeget. Som nevnt viser dessuten påvisningen av at jeget opplever farsfiguren som sublim, hvorfor opprøret her består i å reise vekk: Farsfiguren synes å ha en kraft og styrke som gjør direkte konfrontasjon nærmest fåfengt.

Å påstå at oppfatningen og opplevelsen av farsfiguren utgjør bakgrunnen for jegets opprør og reise, gjør at min lesning står i kontrast til Odd Arvid Storsveens, som etter mitt syn utgjør et tydelig eksempel på hvor galt det kan gå dersom man trekker ut enkelte avsnitt for å si noe om diktet. I avhandlingen sin om Wergeland og norsk nasjonalitet trekker Storsveen frem tre avsnitt som han hevder viser at Wergeland fremstiller den norske nasjonen som bedre enn andre nasjoner. Dette kommer av at det norske folk «får ta del i en himmelliknende frihet som er sammenfallende med egentlig politisk frihet og som også peker mot fremtidens høye mål» (Storsveen 2004: 171). Denne tanken, skriver han videre, «dyrket Wergeland på en nesten sjåvinistisk måte i diktet 'Paa Havet i Storm' [...]» (Storsveen 2004: 171). Vel kan utdragene Storsveen støtter opp påstanden med, tolkes på den måten når de står alene, for eksempel beskrivelsen av at man i Norge er «som i Himmelen frie» (425). Men Storsveen unngår

helt å kommentere at jeget også beskriver sitt forhold til fedrelandet på en helt annen måte. Når jeget beskriver seg selv som en «flygtende Træl» som fedrelandet ikke «løser» (jf. 425), er det lite «himmelliknende frihet» å spore, snarere tvert imot. Storsveen kommenterer heller ikke skrekken og frykten autoriteten vekker hos jeget.¹⁴⁶ Jeget reiser altså på grunn av en grunnleggende følelse av ufrihet knyttet til både det privat-psykologiske og til det politiske. Til tross for denne opplevelsen er like fullt jegets innstilling til opprøret av en svært vekslende art.

5.6.2 Innstillingen til opprøret

Som nevnt i starten av denne lesningen blir diktsamlingen *Digte. Anden Ring* sett på som privat-psykologisk og politisk radikalt, og både Dvergsdal og Larsen har mer enn antydning at man kan lese et entydig farsopprør i «PHiS» (jf. Dvergsdal 2000: 89 og Larsen 2002: 129). Jegets holdning virker imidlertid slett ikke å være så entydig. Derimot rives jeget mellom mange forskjellige posisjoner, og for øvrig underbygger da også den tidligere undersøkelsen av jegets metaforiserende blikk på stormen og bølgen påstanden om at opprør og autoritet er noe jeget ikke har en enkel og likefrem innstilling til.

Det å forlate og ta farvel er sentralt i diktet, og det blir tydelig i partiene der jeget vender seg mot sitt indre og de mange farvelene. I disse partiene blir det nettopp tydelig at jeget tar farvel med alt det gamle, alt det som tidligere har holdt han fast, som Thon kommenterer (jf. Thon 2002: 104 og 109). Til tross for at jeget ustanselig tar farvel og slik sett gir inntrykk av å være fornøyd med sitt valg, har han like fullt et stadig vekslende forhold både til reisen, til opprøret og til autoriteten, og han tenderer mot å søke både *opprør* og *forsoning*.

¹⁴⁶ Ironisk nok faller dermed Storsveen for sin egen kritikk på dette punktet. Han eksemplifiserer med lesninger av «Mig Selv»: «Ut fra kildekritiske prinsipper er det bare en totallesning som her blir en tilfredsstillende metode. Selvsagt må det være mulig å trekke frem visse *deler* eller sekvenser av en tekst og konsentrere seg om disse, men da må det forlanges at disse utvalgene står i et mest mulig avklart og kontrollerbart forhold til den øvrige tekst. Ellers er faren for vilkårlig lesning der, og det er det nok av eksempler på i Wergelandlitteraturen» (Storsveen 2004: 126, forfatters kursivering, min understrekning).

Det første jeget tar farvel med, er fedrelandet. Selv om jeget ikke sympatiserer med det fedrelandet representerer, er det ikke slik at jeget søker seg mot et konfronterende opprør. I gjennomgangen av det sublime viste jeg at jeget ikke elsker fedrelandet, men han ønsker det like fullt alt vel. Den samme holdningen utviser han også i første omgang overfor åndene som forfølger han i del to: «Sid der, Aand! Ikke lenger end hid! / Et Levvel faaer den gamle Bekjendt» (426). Forakten er likevel tydeligere her, for jeget fortsetter med «var en Djævel han end» (426). Ærbødigheten er der altså også overfor åndene, de materialiserte samfunnsstrukturene, men ikke i like sterk grad. Dette understrekes av den påfølgende verselinjen: «Farvel da [Aand]! Kan Fromheden mere?» (427). Med 'Fromheden' sikter ikke jeget nødvendigvis bare til en kristen fromhet overfor Gud. Prosjektet tatt i betraktning er det nok vel så mye snakk om å være god i etisk og moralsk forstand og å være føyeelig overfor autoriteter generelt.¹⁴⁷ Jeg leser dermed spørsmålet dit hen at opprøreren antyder at han tidligere og i disse farvelene har forholdt seg til det som sømmer seg, til normer og plikter han var og delvis er underlagt. De første delene viser dermed både en vilje til forsoning og at dette likevel ikke nødvendigvis er helhjertet.

I tillegg kommer at jeget stedvis utviser et ønske om sterk og tydelig konfrontasjon. I første omgang uttrykker jeget riktignok et ønske om enkelt og greit å bli løftet vekk fra norskekysten (427), men det går raskt mot en sterkere kampvilje og det mer direkte konfronterende når jeget rett etter ønsker å bli døpt til en storm på land som skal kjempe mot rådende maktstrukturer: «Vel! døb mig, Storm, til en Storm paa Land mot Lænker og Trællebryst!» (427). Dette uttrykket for en utpreget kampvilje følges imidlertid umiddelbart av forsoningstanker:

Nei der, min Gud! hvor din mørke Søn med knusende Vinge slaaer,
Forsoningstaarernes Balsamdryp skal fylde de dybe Saar,
som du paa knagende Hyttetag nedryster en Hegblom-vaar.
(427)

¹⁴⁷ Jf. «From» i *Holbergordbog*.

Respekten for det jeget vil kjempe mot, er altså fortsatt til stede, og det er nettopp forsoningstankene som blir det sentrale i diktets fortsettelse.

Som nevnt har jeget en visjon der han åpner opp for forsoning og påfølgende idyll med nordavinden, som er den som fungerer i autoritetens sted i dette partiet. Ikke desto mindre blir tenkningen igjen problematisert, og her skjer det ved at denne forsoningen har sine klare forutsetninger, slik det kommer frem i betingelsessetningen «ja spinder du, efter din Seir, o Storm, dig ud til en Vestenvind [...] -- da, se jeg knæler!» (432-433). Og jeget krever stor endring hos autoriteten. Det er snakk om intet mindre enn å ofre seg selv. Den autoriteten jeget sympatiserer med og kan forsones med, er den døende, den som har «et døende Smil . . .» (433). Det er påfallende at angeren og endringen *kun* skal ligge hos den som i utgangspunktet var autoriteten, og ikke hos den «trodsige».¹⁴⁸ Man aner kanskje en tendens til at viljen til opprør er sterkere enn ønsket om forsoning, noe som også støttes av at jeget selv oftest sympatiserer med den *sterke og direkte konfronterende* opprøreren.

Sympatien med den sterke opprøreren kommer frem for eksempel i del to der jeget apostroferer øynene sine. Øynene kan knyttes til det metapoetiske. De kaster lys over forskjellene mellom åndelig skuen og et konkret-sanselig blikk, slik Vigdis Ystad peker på når hun kort kommenterer diktet i en overordnet diskusjon om problematikker knyttet til diktning og språk (Ystad 2008). Også beskrivelsene av øynene konnoterer imidlertid opprør og kamp, og et tema her er også det svake satt opp mot det sterke. Det konkret-sanselige øyet er et svakt øye som jeget ser på med forakt: «Den mindste Bølge, du Øie, kan jo være din Høiheds Grav» (426). Øyet vil bukke under for den minste motstand mot opprør, og den forakttulle holdningen blir tydeliggjort gjennom motsetningen «mindste» og «Høiheds». Jegets sympati ligger hos «Sjelens Øje, den Demant, som ei smelter i Helveds Ild, / hvormeget Belsebubs Djævla end og Præsterne puste til» (426).¹⁴⁹ Det samme forholdet finner man i den metaforiserte naturen. Når

¹⁴⁸ I dette tilfellet er det altså snakk om nordavinden og vestavinden. Først en god stund senere bringes tanken over på den «frie vind», som igjen altså er *en annen vind*.

¹⁴⁹ Både sammenligningen av åndelig blikk med en diamant og kontrasten mellom et åndelig blikk og et mer empirisk orientert blikk, finner man i et annet dikt i samlingen, nemlig «Det befriede Europa»: «thi Lynet er ei som det Aandeblik hvast. / Naturens Dybder det anatomer. / En kløvnet Indvold det Afgrunden er. / Selv Himmelens Raad er det intet Myster. / Og Jordklodens Hjerte isønder det skjærer, / og speider som lysende Demant deri» (SS I, 1. b.: 406). Se også Grete Jønsberg (1981: 48) og Ystad (2008: 152).

den reisende beskriver kampen mellom storm og bølge, er det den ukuelige og konfronterende bølgen som får sympatien, slik det kommer frem i inngangen til del fire:

Sig Bølgerne dykke for hver dens Spring omkaps under Bankens Sand.
Men bag den hæve de atter sig med blegnende vilde Griin;
og Stormen kuer dem atter ned med nye borende Hviin.
Men fægte de som den Feige paa Flugt med brusende Fraades Lyn,
da knuger Stormen tildøde dem imellem et Ref og Skye'n.
(432)

Dette sitatet sier i det hele tatt mye. Det tydeliggjør at jeget på ett vis er en forkjemper for den direkte konfrontasjonen. Samtidig understreker det at den reisende i «PHiS» *må* ha en vekslende innstilling til *sine egne* valg og handlinger, for jegets beskrivelse av bølgen rammer jeget selv. Tidlig i diktet beskriver jeget seg selv nettopp som en «flygtende Træl» (425), altså er han selv «den Feige paa Flugt». Jeget ser rett og slett ut til å ha en viss antipati mot sine egne handlinger. I tillegg spår han på sett og vis sin egen fremtid når han understreker at flukt betyr død.¹⁵⁰ Tanken om frigjøring som utopi antydes med andre ord, og her nærmer jeg meg det avsluttende spørsmålet i gjennomgangen av prosjektet, nemlig hvordan det til sist går med løsrivelsesprosjektet til den flyktende trell.

5.6.3 Opprørets utfall

Spørsmålet om hvordan jegets prosjekt ender, er ikke så enkelt å svare på som man kanskje skulle tro. Jeget selv gir blandede signaler. Tidlig i diktet virker han sikker i sin sak på at målet vil bli nådd, «at Drengen blir døbt til Mand og Trællen blier vied til

¹⁵⁰ Også dette momentet finner (selvfølgelig) sin motsats i diktet. Midt i diktet sier plutselig jeget: «Men Stormen slipper mig uskadt i Havn;» (433). Thon ser ut til å mene at det dermed «før faren er over, røpes» at det går bra til slutt (Thon 2002: 104). Jeg mener man bør lese dette som noe ønsket enn som et sannferdig utsagn. Min videre lesning vil støtte denne påstanden.

Fri» (427). Når samme del slår over i de strofiske partiene, beskriver jeget seg som langt eldre, i betydningen moden, enn han var i utgangspunktet:

Farvel Ungdom! Idag har en Sjø,
meer hvid end Methusalem, mere ærværdig end Han,
gjort tredive Vintre mig ældre.

(428)

Han har altså allerede gjennomgått en utvikling, men det kommer senere frem at han like fullt fortsatt ikke er *mann*. I den avsluttende delen spør den av jeget antropomorfiserte snekken om «er end du ei døbt til Mand?» (438), som om han allerede var mann. Jeget beskriver seg imidlertid kort *etter* som ført i dypet og derigjennom døpt: «Den Daab var meer end et Kjoleskjød og brusende Manddomsbart» (438). Likevel er den egentlige dåp ennå ikke gjennomført, for igjen stiller jeget seg selv det samme spørsmålet: «Nu, vil du, Yngling? En Dybetsgang er ogsaa en Himmelfart» (438), hvorpå han svarer bekreftende ved å spå at han skal bli en engel «eller en Mand saasart» (438). Først helt til sist ser han ut til endelig å slå fast at han *er* mann, han *er* den som stormen «i Dybet [...] døbte til Mand» (439). Når alt kommer til alt, er det likevel ikke så enkelt. Etter dåpen fremstiller han seg nemlig ikke bare som «Mand», men også som «Søn», «Gudsøn» og, i den helt avsluttende verselinjen, implisitt også som spedbarn: «- O Kinden blomstre skal fremigjen ved Delafayettes Bryst» (439). Utfallet er altså usikkert, ikke bare når det gjelder prosjektet som sådan, men også når det gjelder spørsmålet om hvilken form for *død* man her overværer. Jeget føres nemlig ned i havets dyp og beskriver seg deretter på følgende vis: «Haleida! Haloh! i Dybet jeg foer» (439), og det som følger, er døden: «Nu før din dryppende Gudsøn, *Død*, til Frankrig, til Livets Land!» (439, min kursivering).

I dette diktet ligger det en tvetydighet i dødsfiguren. Døden i diktets slutt kan leses symbolsk, som overgangen til noe annet, slik blant annet Ustvedt (2008) og Uthaug (2008) har poengtert tydelig. Dette er i det hele tatt en vanlig fortolkning av slike scener i litteraturen. Det å bli født på ny, å transcendere gjennom døden, er ikke bare en arkekristen metafor. Det knytter også an til en sterk mytisk tradisjon, slik Otto Rank beskriver det:

Nearly all authors who have hitherto been engaged upon the interpretation of the myths of the birth of heroes find therein a personification of the process of nature, following the dominant mode of natural mythological interpretation. The new born hero is the young sun rising from the waters, first confronted by lowering clouds, but finally triumphing over all obstacles. (Rank 1952: 4)

Abrams kommenterer det samme. Han kaller det «the ‘Rebirth Archetype’», og han påpeker at den finnes i ritualer og myter, i Bibelens fortelling om Kristus, i drømmer og ikke minst som et grunnmønster i mye litteratur, blant annet i *Oedipus*, Shakespeares *Hamlet*, Dantes *Den gudommelige komedie* og John Miltons *Paradise Lost* (Abrams 1975: 50). Man knytter med andre ord an til sterke tradisjoner dersom man leser «PHiS» på denne måten, og forestillingen er da også til stede diktet igjennom. Nettopp det er trolig det mest siterte: «Kun Døden kan døbe til Liv» (428). Men i «PHiS» bryter den realistiske lesning mot den symbolske (også) på dette punktet, for døden blir fremstilt *både* som overgang til noe annet *og* som en faktisk *slutt*. Diktet avsluttes deretter på en abrupt måte, midt på bølgetoppen (jf. tanken om diktets form som bølger og den innledende delen som bølgetoppen), og det oppstår dermed to tolkningsmuligheter: Enten avbrytes diktet fordi jeget dør i konkret forstand og dermed naturlig nok ikke kan utsi mer, eller det avbrytes av den symbolske død, der jeget ikke kan utsi mer fordi han i den infantile tilstand han i så tilfelle befinner seg i, ikke har språk. Diktet ender uten et klart svar. Et eksempel på at jegets følelser like gjerne lar seg lese som reell dødsfrykt i stedet for utelukkende symbolsk, mener jeg man finner blant annet i følgende sitat som enkelt lar seg lese på begge måter: «Ha, Snekke, jeg i din Voldsmagt er! Hvor Land? Ha Alting er Hav. / Ha, Snekke, du i mit Vælde er: jeg holder jo Rorets Stav» (438).

For mitt perspektiv er det imidlertid ikke spørsmålet *om* jeget dør eller ikke som er det mest interessante. Det mest interessante er derimot hva som skjer når erkjennelsen av at ‘flukt betyr død’ virkelig setter inn. I siste rekke er det nemlig havstormen som en reell dødstrussel som løfter den fortrenkte farslengselen frem i lyset, og som dermed er med på å vise at jeget har en ambivalent innstilling til farsfigurer diktet igjennom.

Det er altså særlig det avsluttende utsagnet, «- O Kinden blomstre skal fremigjen ved Delafayettes Bryst» (439), som etter mitt syn er oppsiktsvekkende og fortjener oppmerksomhet, for oppfattelsen av løsrivelse, tanken om å være ene-stående og påstanden om å bli mann blir rett og slett omkalfatret i det 15 sider lange diktets avsluttende verselinje. Jeget løsriver seg egentlig ikke, slik han diktet igjennom har forfektet at han skal. I den helt avsluttende verselinjen finner han derimot et farssubstitutt. Det må være lov å si at det er merkelig at denne avsluttende verselinjen står ukommentert i den tidligere forskningen der de fleste på et eller annet nivå har vektlagt *løsrivelsen*. Det dette viser, er for det første at en helt grunnleggende ambivalent innstilling til fedrelandet preger diktet fra start til slutt, noe man får enda tydeligere frem dersom man går omveien om psykoanalysen, noe jeg går nærmere inn på i det påfølgende. For det andre viser denne verselinjen at autoritet er *ønsket*, og at autoritet kan knyttes til frihetstanken, noe som blir del av min avsluttende diskusjon.

5.6.4 La Fayette som freudiansk farssubstitutt

Selv om det både i eldre og nyere forskning på romantikkens far-sønn-relasjoner og i denne avhandlingen er en viss motstand mot å trekke inn psykoanalytiske perspektiver (jf. 1.3), må det vedgås at det er freudianske tendenser i måten farsopprøret i «PHiS» blir avsluttet på. Løsrivelsesprosjekt forutsetter en form for fadermord. Dette sett sammen med det plutselige farssubstituttet, fører til at det freudianske ligger nært. Gjennom en slik lesning vil det gå frem at dette opprøret, som riktignok innebærer et fadermord, likevel ikke medfører at motstanden mot farsfiguren endelig befestes. Ifølge Sigmund Freud er nemlig sønnens forhold til far grunnleggende ambivalent, og farssubstitutt bærer i seg det ambivalente forholdet til farsfiguren. Dette blir imidlertid ofte oversett i kritikken av psykoanalytiske lesninger av farsfigurer.

Når man befatter seg med lesninger som søker å sette farsfiguren i sentrum, eller som ønsker å vise frem et nyansert farsbilde, merker man altså raskt en motstand mot psykoanalytiske perspektiver. Dette kommer av at psykoanalysen gjerne fokuserer på det positive ødipus-komplekset der sønnen ser faren som en rival til moren som sønnen

begjærer, slik Sigmund Freud selv beskriver det blant annet i *Forelesninger til innføring i psykoanalyse* (1917): «Sønnen begynner alt som lite barn å utvikle en særlig ømhet for moren, som han betrakter som sin egen eiendom, og føle faren som en rival som gjør ham denne enebesiddelsen stridig» (Freud 2006: 162). Sønnen har som kjent to ønsker: «Ønsket om å drepe faren og gifte seg med moren» (Freud 2006: 163). Freud beskriver stedvis også selv forholdet mellom far og sønn som et hovedsakelig 'grelt forhold': «For sønnen blir faren legemliggjørelsen av all sosial tvang som han så uvillig gir seg inn under, den personen som hindrer hans frie vilje-utfoldelse, tidlige seksualnyttelse og nytelsen av familieeiendommen, om det er noen slik» (Freud 2006: 161). Dette kan man si at man kjenner igjen i «PHiS», iallfall hvis man ser vekk fra det seksuelle i Freuds teori. Farsfiguren i «PHiS» representerer nettopp det som står i veien for jegets frie utfoldelse. Stopper man en psykoanalytisk lesning av diktet her, fremstår jegets forhold til farsfiguren som entydig. Dette ville imidlertid vært et vrengebilde av både dikt og teori.

Det er nettopp det ensidige fokuset på det positive ødipus-komplekset William Veeder kritiserer når han etterlyser et større fokus på farsfigurer i psykoanalytiske lesninger, og som han svarer på ved å sette «the negative Oedipus» i forsetet (Veeder 1986: 365-367). For Freud løfter ikke bare frem den positive forståelsen av Ødipus-komplekset. Som Atle Kittang skriver i sin presentasjon av Freud og studiene hans, finner man derimot både «eit positivt (hatande) og eit negativt (elskande) Ødipus-kompleks» (Kittang 1997: 69). Freud betoner da også selv denne ambivalente holdningen overfor faren flere steder, særlig i *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* (1909) der han gjengir historien om lille Hans og hans frykt for hester. Freud tolker Hans' hestefobi dit hen at lille Hans strever i sin ambivalente holdning til faren:

Dass er nun diesen selben Vater, den er als Konkurrenten hassen musste, seit jeher geliebt hatte und weiter lieben musste, dass er ihm Vorbild war, sein erster Spielgenosse und gleichfalls sein Pfleger aus den ersten Jahren, das ergab den ersten, zunächst nicht lösbaren Gefühlskonflikt. Wie Hansens Natur sich entwickelt hatte, musste die Liebe vorläufig die Oberhand behalten und den

Hass unterdrücken, ohne ihn aufheben zu können, denn er wurde von der Liebe zur Mutter her immer von neuem gespeist. (Freud 1969: kap. 3, del 2)¹⁵¹

Som Freud klargjør i det senere verket *Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913) (*Totem og tabu*), blir hestene en nødvendig farserstatning som Hans kan overføre sine fiendtlige følelser på:

Hatet som stammer fra konkurransen om moren, kan ikke uhemmet utfolde seg i guttens sjeleliv, for han må samtidig kjempe med hengivenheten og beundringen for denne personen han har kjent så lenge. Barnet befinner seg følelsesmessig i en tvetydig – ambivalent – innstilling til faren, og i denne konflikten er det en lettelse å forskyve fiendtlige og engstelige følelser over på en farserstatning. (Freud 2013: 192)

Nå er ikke dette ment som en grunnleggende innføring i psykoanalyse, men heller som en påminnelse om at man også hos Freud finner en ambivalens i sønnens forhold til far, noe som forskere på farsfigurer gjerne er blinde for, og som dermed medfører at psykoanalysen blir kritisert og enkelt tilsidesatt. I det videre vil jeg vise hvordan også farssubstituttet som unektelig dukker opp til sist i «PHiS», kan forstås som et uttrykk for denne ambivalente relasjonen til far, og at fadermordet således likevel ikke viser til en entydig holdning til farsfiguren. Jeg vil legge særlig vekt på enkelte av Freuds betraktninger i *Totem og tabu*.

Historien om Hans er sentral også i *Totem og tabu*, noe Kittang trekker frem:

Når Freud seinare drøfter totemismens sammenheng med det mytiske Urfadermordet i *Totem og tabu*, drar han sjølv inn ein parallell mellom strukturen i denne dyrefobien og sin egen myte om sivilisasjonens og religionens opphav i ambivalens og skuld. (Kittang 2002: 224)

Freud overfører altså den «ødipale situasjonen frå individets til menneskeslektas utviklingshistorie, og gjer den til ein slags opphavsmyte om korleis forfedrene våre organiserte seg i samfunn» (Kittang 1997: 70). Det er altså en parallell mellom individ og samfunn, slik det også i «PHiS» omhandler begge nivåer.

¹⁵¹ Tilgjengelig her: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/analyse-der-phobie-eines-funfjahrigen-knaben-918/3>

Det mytiske Urfadermordet beskriver Freud med utgangspunkt i Darwins teori om urhorden: «Den [urhorden] består av en voldelig og skinnsyk far som holder alle hunnene for seg selv, og fordriver oppvoksende sønner, ikke noe annet» (Freud 2013: 209). Urfaren rådde grunnen inntil de fordrevne sønnene en dag slo «seg sammen, drepte og fortærte faren, og [dermed] gjorde [...] slutt på farshorden» (Freud 2013: 209). Farskomplekset var imidlertid til stede også hos dette primitive urfolket, som det er hos «våre barn og blant nevrotikere», mener Freud, og etter at sønnene hadde fått utløp for sin vrede og sitt hat, «måtte hengivenheten de hadde undertrykt, kreve sin rett» (Freud 2013: 211). Disse kjærlige følelsene overfor faren kom «som anger, og det oppsto en skyldfølelse som her falt sammen med samvittighetsnaget de alle kjente» (Freud 2013: 211-212). Det er her totemet kommer inn. Totemet er rett og slett en «farserstatning» (Freud 2013: 208). Det er denne farserstatningens symbolkraft overfor relasjonen mellom sønn og urfar jeg finner interessant for «PHiS». Freud peker nemlig på at totemet ikke bare er et forsøk på forsoning med den drepte faren, men at det også bærer i seg sønnens motstand mot faren:

Med farserstatningen kunne en prøve å dempe den brennende skyldfølelsen, og gjennomføre en slags forsoning med faren. Det totemistiske systemet var en slags kontrakt med faren, der sistnevnte lovet alt det som den barnslige fantasien kunne forvente: beskyttelse, omsorg og nåde. Til gjengjeld forpliktet man seg til å holde totemets liv i ære, dvs. ikke gjenta den gjerningen som hadde kostet den virkelige faren livet. I totemismen lå det dessuten et forsøk på å rettferdiggjøre seg. «Hvis vår far hadde behandlet oss slik som vårt totem, hadde vi aldri blitt fristet til å drepe ham.» Slik bidro totemismen til å skjønne forholdene, og bredde glemsel over hendelsen som lå under. (Freud 2013: 213-214)

La Fayette fremstår slik som en farserstatning som understreker opprørers anerkjennelse av behovet for å ha en farsfigur gjennom forsoningstanken, samtidig som La Fayette understreker hvorfor fadermordet i det hele tatt måtte skje.¹⁵² Ambivalensen

¹⁵² Det er likevel ikke slik å forstå at La Fayette er 'trygg'. Freud skriver derimot at «ambivalensen i farskomplekset videreføres i totemismen» (Freud 2013: 214), noe som betyr at dyrkingen «kan slå om i hat og nedvurdering [...]» (Tjønneland 2013: 262).

overfor den opprinnelige farsfiguren blir slik holdt i hevd og understreket i den siste verselinjen.

Forfølger man det freudianske perspektivet enda litt lenger, blir det også tydelig hvorfor farserstatningen dukker opp nettopp på dette stadiet i jegets prosess. Jeget har, motsatt lille Hans, fortrenget sine behov for ømhet og beskyttelse fra faren, og han har med et voldsomt pågangsmot utført løsrivelsen, det vil si drapet på den som står i veien for det jeget begjærer, nemlig friheten.¹⁵³ Den fortrengte driften dukker imidlertid opp igjen i fullt mon idet jeget endelig erkjenner at han (kanskje) går den faktiske død i møte. Dette svarer til Freuds forklaring i *Totem og tabu* om når og hvorfor religioner, som totemismen er en forløper for, oppstår. Kittang beskriver det slik:

All religiøs tru er knytt til menneskets kjensle av hjelpeløys overfor naturkreftene, nødvendighetens og tilfellets lunefulle inngrep, og ikkje minst den sikraste av alle lagnader, nemleg kroppens forfall og den gåtefulle døden. Denne kjensla utløyser eit behov for tryggleik som er modellert på småbarnets lengsel etter den vernande far. (Kittang 1997: 126)

I «PHiS» er dette tematisert på både et politisk og et individuelt nivå, noe som hos Freud blir parallelle utviklinger. Og nærmest freudiansk oppskriftsmessig dukker jegets fortrenkte behov opp igjen idet døden virker sikker, og det behovet blir ikke minst understreket av jegets fremstilling av seg selv som infantil. Å vokse frem igjen ved noens bryst peker nettopp mot et behov for og ønske om nærhet og ømhet. Det infantile draget ved det hele antyder også nødvendighet, og det understreker i seg selv det prekære ved behovet.¹⁵⁴

At La Fayette i denne sammenhengen kan leses som et farssubstitutt, blir ikke minst bekreftet av at han er nettopp en mann. Hos Freud blir det riktignok klart at erstatningen kan være noe som ligger langt fra den egentlige faren, for eksempel kan det være snakk om hester, slik det var for lille Hans. Når det gjelder totemdyret spesielt, understreker

¹⁵³ Man kan si at det ødipale mønsteret blir underbygget ved at det jeget begjærer, lignedes med «vor Moder» (jf. 425).

¹⁵⁴ Georg Johannesen peker på at «Den første Sommerfugl» kan leses på samme måte, uten at dette diktet dermed har samme utfall: «På dette anagogiske nivået er 'Den første Sommerfugl' et religiøst dikt, en bønn, en anropelse av Gud i himmelen, et sukk fra hans to betrenkte skapninger, sommerfuglen og diktskriveren. Diktets jeg lengter etter et usynlig totemdyr med en god fars beste egenskaper» (Johannesen 1996: 102).

imidlertid Freud at dette «ikke er annet enn en farsersstatning» (Freud 2013: 218). At det var et dyr, kan bunne i at det var «den første formen for en slik erstatning», mens i senere gudegestaltninger har faren «gjenvunnet sin menneskelige skikkelse» (Freud 2013: 218). Dette kjenner man igjen i for eksempel kristendommen.

Den reelle dødsfrykten, som også kanskje blir virkelighet, løfter altså frem *farslengselen* hos jeget. Det er når jeget ser døden i hvitøyet at overmotet slår over i erkjennelse av at ‘mannen’ også er en ‘Søn’ som har behov for farsfigurens ømhet og omsorg, noe han tidligere fikk av faren han ‘drepte’. Dette betyr likevel ikke at kritikken av den tidligere farsfiguren, urfaren i diktet, faller totalt. Selv om man i et freudiansk perspektiv finner en etterstilt forsoning med urfaren når denne erstattes av et substitutt, er La Fayette tross alt vesensforskjellig fra urfaren, og i orienteringen *mot* substituttet ligger jo et opprør. Kort sagt understreker det freudianske perspektivet den ambivalente holdningen til urfaren som preger allerede diktets start.

Det man uansett kan slå fast, er at en eller annen form for farsfigur virker å være både ønsket og sårt tiltrengt, og at prosjektet, slik det vanligvis har blitt forstått i forskningen, dermed ikke blir fullført. Dette gjelder prosjektet forstått psykologisk så vel som politisk. I den avsluttende verselinjen og i og med La Fayette er disse to aspektene samlet i ett dynamisk bilde.¹⁵⁵ Før man fastslår prosjektets fiasko, må man imidlertid diskutere hvilke former for frihet som diskuteres i dette diktet, hvilken frihet som er ønsket og hvilken frihet som eventuelt oppnås.

¹⁵⁵ Jeg vil kort påpeke at parallellen mellom autoriteten og stormvinden løper helt til det siste. Både nordavinden og diktets urfar er sublime størrelser som truer jegets selvoppholdelse. I den siste delen viser nordavinden sin ultimate makt og styrke ved å føre «en skummel, brasende Skyoos frem som svulmende Sejersflag» (431). Jeget går i utgangspunktet trusselen bråkjekt i møte. Han står urokkelig i sin overbevisning. Selv om livet er truet, så kan ingen makt i verden endre hans indre overbevisning. Således anser han seg for å være usårbar, for den farefulle nordavinden «naaer [ei] et Menneskes Sjelefjær i Spændekraft og i Sving» (432). Men også nordavinden får sitt substitutt når døden synes uunngåelig, og det er altså de «frie Vinde» som «skal tørre mig» (439). I likhet med farssubstituttet impliserer også dette et behov for og ønske om omsorg og ømhet. Opprøreren skal tross alt ikke aktivt tørke seg selv, han skal derimot *bli* tørket.

5.7 Autoritet og frihet

Det siste spørsmålet i diktet jeg vil løfte frem, gjelder frihetsideen, som for øvrig har blitt nevnt sporadisk tidligere i lesningen, og jeg vil særlig diskutere sammenhengen mellom frihet og autoritet. Diktets ideer virker i utgangspunktet å svare til diktets karakteristikk som revolusjonsdikt. Det er definitivt patriarkalske autoritetsfigurer jeget forholder seg til i sitt opprør, og prosjektet ser ut til å dreie seg om en søken etter frihet fra patriarkalsk autoritet. Ikke desto mindre bør man, som i forbindelse med «Cæsarís», diskutere hvilken type frihet diktjeget søker, og i tillegg hvilken frihet som i det hele tatt er mulig ifølge diktet. Isaiah Berlins ([1958] 2000) distinksjon mellom *frihet fra* og *frihet til* er relevant også her (jf. 4.7). Det vil kaste lys over frihetsideen i «PHiS», samtidig som det tydeliggjør at det er forskjeller mellom dette diktet og «Cæsarís» når det gjelder disse spørsmålene.

Når det gjelder den negative frihet, avsluttet jeg forrige del nettopp med å hevde at en eller annen form for farsautoritet synes å være noe jeget både ønsker og trenger. Heller ikke i «PHiS» er det frihet *fra* som er målet. I tillegg kommer at muligheten for negativ frihet kanskje endatil kan sies å bli motsagt i diktet. Dette skjer blant annet i indre motsetninger i sammenligninger og metaforikk som blir brukt som bilde på jegets bevegelse mot en frihet av denne typen. Et eksempel finner man i utdraget jeg tidligere siterte for å vise at jeget etter en viss utvikling går døden fryktløs i møte: «Ha, nu den stærkeste Havorcan kun spænder mit Hjerte ud, / saa, liig en Jord i sin mørke Bane det bruser fremimod Gud» (438). Den indre motsigelsen ligger i at jorden slett ikke går mot Gud i sin bane. Jorden går ikke *mot* noe i det hele tatt. Jorden går tvert imot i evig sirkel. På selvsamme måte blir opprøret også en evig gjentakende prosess der den endelige (opp)løsningen (muligens) aldri kan nås. Kampen mellom autoritet og opprører synes altså tross alt å kunne knyttes til naturens lovmessighet.

Jeget ser også ut til å være bevisst på den negative frihetens umulighet. Det er denne innsikten som synes å ligge i et utsagn som kommer lettere henslengt i diktets tredje del:

mon skal jeg nu, *da jeg skifter min Arv,*
paa Alfarveje slynge den kostbare Blom,
som lever af Ynglingemarv?
(428, min kursivering)

Uansett hvilket slektsledd dette skiftet av arv henspiller på, så plasserer jeget seg inn i et generasjonssystem.

At negativ frihet ikke er mulig, er kanskje ikke den største krise, i og med at det snarere er den positive frihet som er ønsket. Jeget søker en ny farsfigur, og den jeget søker og ser for seg, er vesensforskjellig fra den han forlater. Jeget ønsker frihet fra den sublimе farsfiguren som representeres blant annet som fedrelandet, en farsfigur som setter begrensninger for hans potensiale, og han søker en ny farsfigur hvor han får mulighet til å utvikle sitt potensiale. Dette gjelder både jegets egen privat-psykologiske utvikling, men man bør også forstå det i et større politisk perspektiv.

Slik jeg leser diktet, er det altså ikke frihet *fra*, men frihet *til* som ønsket her, i likhet med i «Cæsarís». Det som likevel skiller «PHiS» fra «Cæsarís» på grunnleggende vis, er at heller ikke denne formen for frihet synes å være mulig. I «PHiS» er den positive friheten alltid kun en foregrepet visjon. For eksempel den frie vind opptreer ikke reelt sett i diktets nå. Det samme kan man si om det som i diktet fremstilles som frihetens og livets nasjoner, og heller ikke La Fayette *oppleves* av diktets jeg. Det landet og den farsfiguren jeget søker seg mot, og som jeg har knyttet til den positive frihet, kan ses som uoppnåelig, som kun en drøm. Lest på denne måten sier diktet at den eneste måten man kan unnsnippe den kyniske virkeligheten på der den ønskede positive frihet kun er en utopisk idé, er gjennom døden, og da ikke døden forstått som gjenfødelse, men døden som faktisk død.

Også fremstillingen av La Fayette peker i seg selv mot at ideen om denne autoriteten er en utopi. Det androgyne draget ved den franske revolusjonsgeneralen setter en interessant kjønnsstatikk i spill som knytter La Fayette tydeligere til det utopiske som hefter ved diktets slutt. Det mannlige og det kvinnelige er grunnleggende sett en splittelse av det egentlige hele, slik man også kjenner igjen tanken fra Wergelands storverk *Skabelsen, Mennesket og Messias*. Jørgen Sejersted har i en artikkel om

teksten argumentert for at det «ukjønnede menneskeidealet [...] på ett vis [er] grunnsteinen i Wergelands ungdomsverk» (Sejersted 2008b: 256). Det som er særlig verdt å trekke frem fra artikkelen, er Sejersteds kommentar om at dette ukjønnede idealet, det vil si det androgyne, «betegner det harmoniske individ i fullkommen indre balanse», noe man må se som en understrekning av «individet som autonomt og selvtilstrekkelig» (Sejersted 2008b: 255). Også dette blir imidlertid en del av fremtidsvisjonen som jeget aldri når frem til, og nettopp det androgyne er et aspekt som er med på å underbygge en fortolkning som hevder ideens utopi.

Et videre aspekt som støtter dette pessimistiske synet på ideer som frihet, opprør og revolusjon, er at man stedvis finner beskrivelser som grenser mot det hyperbolske, noe som derigjennom er med på å synliggjøre jegets bevissthet om det illusjonære ved prosjektet. Et eksempel er når jeget hevder han skal nå «til slige Høider, at Stjernen jeg seer som Sneglen du [Snekken] under Dig» (438). Denne nærmest komiske beskrivelsen trekker mot en forståelse av at frihetsideene, det være seg om de er knyttet til den negative eller den positive forståelsen, er en fantasme heller enn en realitet.

Jeg startet ellers hele kapitlet med en påstand om at «PHiS» kan knyttes til nasjonens tilstand slik den ble oppfattet av Wergeland og samtiden for øvrig. Spørsmålet er hva disse innsiktene jeg har diskutert her, sier om fedrelandet og situasjonen som foranlediget hele prosjektet? Finner man i dette diktet en løsning på situasjonen i Norge? Jeg mener at man generelt sett ikke finner tydelige eller endelige svar på opprørets og frihetens problem ut over anelsen om at man egentlig aldri kan finne en løsning. Følgelig er det også et forholdsvis mørkt, i det minste uklart bilde av nasjonens fremtid som kommer til syne. Diktet synes å ende i uvisshet når det gjelder spørsmålet om ideene som Grunnloven er tuftet på, i det hele tatt er mulige å realisere. Antagelsen om at jeget er pessimistisk innstilt, blir ikke mindre av at fedrelandets patriarkalske autoriteter oppleves som sublime. Etter mitt syn speiler med andre ord ikke «PHiS» den optimistiske stemningen som Lassen og Gran knyttet til 30-årene (jf. Lassen 1866: 62 og Gran 1916: 4). Det er snarere forakten som rår. Hvis man avslutningsvis tillater seg å se diktene som omhandler reisen under ett, finner man like fullt ganske andre svar

på jegets forhold til fedrelandet og til England. Jeg vil derfor trekke inn *Den engelske Lods* (1844) (*DeL*), og man finner også andre svar på frihetsproblematikken.¹⁵⁶

5.7.1 Fedrelandet som paradis

Som nevnt innledningsvis kan *DeL* og «PHiS» knyttes til samme reise, men der «PHiS» skildrer reisen ut, skildrer *DeL* reisen hjem. Mot slutten av diktet blir den reisende, diktets jeg, spurt om han har sett nok av London, og jegets svar avslører at England slett ikke var det frihetslandet som han hadde forestilt seg:

Nok af Folkets Storhed? Ja --
Ja og nei, som man det tager --
meer end Nok dog af dens stygge
over London faldne Skygge:
Menneskers Elendighed,
bundløs, dybere mod Helved,
end som Folkets Storhed rager
op i Høiden imod Hvælvet.

(300)

Det som utgjør en klar forskjell mellom «PHiS» og *DeL*, er at i sistnevnte dikt er *Norge* som fremstår som landet som aller mest ligner et paradis. Det er altså fedrelandet som til sist blir endepunktet i den religiøse strukturen som man fant allerede i «PHiS». Jeg mener altså at man i *DeL* får presentert den faktiske evige lykksalighet (i verdslig forstand), og at diktet således fungerer som et korrektiv til visjonene til jeget i «PHiS» (jf. 5.1). Norge blir i *DeL* motsetningen til England, slik det også forholder seg i «PHiS», men denne gangen er det til fedrelandets fordel. Norge blir landet der den positive utvikling har nådd lengst. Den virker nærmest å være fullendt, for Norge fremstår som et paradis. Det gjelder i særdeleshet Hardanger, der et hvilket som helst utdrag fra den tre sider lange beskrivelsen av stedet kan tjene til eksempel:

¹⁵⁶ *Den engelske Lods* finner man i SS I, 3. b.: 191-314. Jeg vil kun oppgi sidetall heretter.

Gives Sted paa Jorden, hvor
gammel Kummer, ved at stemmes
i Naturens blide Toner,
kan bedøves og forglemmes, --
hvor sig Had med Had forsoner, --
hvor usalig Lyst til Synder
dæmpes, Lidenskaben tæmmes,
Løven liig i Barnets Snor,
kun ved Syn af Egnens Ynder,
Tanken om en Guds Nærvær
i Naturens Majestæt,
i hans Almagts Høihed klædt,
og ved Følelsen af Freden,
der er over Egnen gleden
som et paradisiske Skjær,
som en Glories Straaleære
hvormed Høj og Tinde pranger:
-- da forvist det Sted maa være
i det deilige *Hardanger*.

(308, forfatters utheving og kursivering)

Riktignok er ikke det politiske like tydelig tematisert som i «PHiS», men også i *DeL* knyttes i det minste fedrelandet til farsautoriteten:

Gives der paa Jorden Sted,
[...]
hvor Naturen taler Trøst:
Fjeldet som den issehvide
børnekjære Oldefader,
der sin gamle Favn oplader,
[...]
der vil Hjertet atter lære

gamle Toner, svunden Lyst:

-- o da maa vel Stedet være

i det deilige *Hardanger*.

(309)

Det er det i «PHiS» strenge fedreland som skapte følelse av ufrihet, som denne gangen skal gjenskape «gamle Toner, svunden Lyst», det vil i dette diktet si troen på frihet, fred og forsoning. Det er dermed klart at autoritet er innreflektert i dette paradis, men det er ikke til å unngå å legge merke til at den autoriteten jeget her beskriver, er den eldre autoriteten som har gjennomgått den utvikling til det mildere som jeget i «PHiS» krevet for forsoning. Jeget i «PHiS» får med dette «rett» i hvordan utviklingen bør forløpe. Det viktigste poenget er like fullt at hvis man ser «PHiS» i sammenheng med *DeL*, finner man en fremtidsoptimisme på vegne av den positive friheten og på vegne av fedrelandets utvikling som man ikke finner i «PHiS» sett alene.

6 «Kongens Ankomst» (1838)

Den høyreiste og sagnomsuste sakførersønnen Carl Johan, med fødenavnet Jean-Baptiste-Jules Bernadotte, levde fra 1763 til 1844. I 1780 vervet han seg for den kongelige franske hæren, og deretter steg han fort i gradene.¹⁵⁷ Han fikk etter hvert en sterk stilling som general i Napoleons keiserdømme. I 1810 ble han valgt til svensk kronprins, og han satt som konge av Sverige og Norge fra 1818 og frem til sin død.¹⁵⁸ Biografen Erik Bjørnskau (1999) understreker imidlertid at Carl Johan først og fremst var republikaner, også når han var konge. Denne orienteringen var ulik Napoleons og førte tidvis til et anspent forhold. Selv før Napoleon og Carl Johan endelig skilte lag idet Sverige under Carl Johans styre inngikk i allianse mot Napoleon, hadde keiseren et stadig mistenksomt blikk på generalen:

Mens Napoleon raskt beveger seg vekk fra et parlamentarisk system, har Bernadotte allerede valgt vei, og forsøker så godt det lar seg gjøre å pøse inn sitt republikanske sinnelag, sitt moderne humane menneskesyn, på det nye napoleonske eneveldets store tre [...]. (Bjørnskau 1999: 157-158)

Det betyr likevel ikke at Carl Johan var republikaner i ett og alt. Bjørnskau trekker for eksempel frem at kongen tidvis støttet seg til «de konservative, ja reaksjonære europeiske stormaktene», og det særlig i 1820-årene da «liberale og ny-revolusjonære krefter og frigjøringsbevegelser begynner å reise hodet i flere land» (Bjørnskau 1999: 567-568). Dette ble særlig utslagsgivende for styret over Norge.

Carl Johans forhold til Norge var aldri problemfritt, siden det norske folket ønsket full selvstendighet (jf. Bjørnskau 1999: 572), men Wergeland-familien spesielt hadde en positiv innstilling til kongen. Nicolai Wergeland var endatil en av de få som talte for union med Sverige heller enn med Danmark på Eidsvoll i 1814. Henrik Wergeland arvet så å si sin fars begeistring, og han dyrket Carl Johan dypt og personlig. I den til dels selvbiografiske *Hassel-Nødder* fra 1844 beskriver han følelsene han hadde idet

¹⁵⁷ Jeg kommer tilbake til beskrivelsene av Carl Johans særegne *personlighet* i lesningen av «Hilsen til Konning Oskar». Der kaster beskrivelsene mer lys over teksten enn de gjør i dette diktet (jf. del 7.5).

¹⁵⁸ Denne presentasjonen er basert på Erik Bjørnskaus biografi om Carl Johan fra 1999. For flere biografiske fremstillinger av Carl Johans liv og virke, se for eksempel Herman Lindqvist (2010).

Carl Johan red inn i Kristiania i desember i 1838, på følgende vis: «[Jeg] elskede Carl Johan mere end Nogensomhelst i den hele Folkemasse, og veeg ikke i Hengivenheds-Enthusiasme hverken for Brahe eller for Due» (SS IV, 7. b.: 373).

Carl Johan har satt mangfoldige spor i Wergelands forfatterskap. I det lyriske forfatterskapet er diktet «Carl Johan. Norges og Sveriges Konge» fra samlingen *Digte. Første Ring* (1829) et av de mer kjente. I dette diktet blir kongens storhet og makt skildret gjennom et klippemotiv og naturmetaforikk, og Carl Johan blir fremstilt som «Stormomtonet, / og Tordenkappet og Lynbekronet» (SS I, 1. b.: 141, jf. også Dvergdsdal 1991: 63). Spesielt vakre er dessuten diktene skrevet i forbindelse med Carl Johans sykeleie og død, blant annet «Carl Johans Død», «Det norske Folks Sorg over Kong Carl Johan og dets Hyldest til Kong Oscar» og «I Barnekammeret ved Carl Johans Død».

Diktet som skal under lupen her, «Kongens Ankomst», er av de mer kjente kongediktene.¹⁵⁹ Storsveen trekker faktisk frem diktet som et av forfatterskapets beste (Storsveen 2004: 426). Det har dessuten en spesiell kontekst knyttet til seg. Diktet ble trykt i *Morgenbladet* 10. januar 1839, og det ble skrevet i forbindelse med Carl Johans siste og lengste besøk i Norge i 1838-1839. På dette tidspunktet var forholdet mellom kongen og dikteren anspent, for Wergeland hadde i 1836 titulert kongen som Carl III Johan i stedet for Carl XIV. Aage Kabell skriver at Wergeland gjorde dette for «at det ikke skulde se ud, somom en uoverskuelig række af Carler havde svunget scepteret over Dovre» (Kabell 1957: 216). Med andre ord tiltaler Wergeland Carl Johan med det *norske* kongenavnet, for i Norge ble han ifølge Herman Lindqvist kalt «Karl III Johan, siden han var den tredje kong Karl i Norges historie» (Lindqvist 2010: 507). Kongen selv, som tidligere hadde latt seg krone til konge av Norge under det svenske kongenavnet, likte påfunnet dårlig. Dette kommenterer Wergeland selv i *Hassel-Nødder*: «Man søgte ædelmodig at skjule dette for Carl Johan; men gjennom svensk Tunge fik han det Passerede at vide, og i sin første Vrede skal han endog villet have mig tiltalt for Majestætsforbrydelse» (SS IV, 7. b.: 376). I kongens brev til statsråd

¹⁵⁹ «Kongens Ankomst» finner man i SS I, 2. b.: 220-225. Jeg vil kun oppgi sidetall heretter. Der ikke annet er anmerket, er uthevingene og kursiveringene forfatterens egne.

Jonas Collett, som er datert 28. mars 1836, fremgår det da også at Carl Johan ble oppbrakt av dette:

Om jeg avslutter, er det for å si Dem at Christianiarådets taushet da en ung, kjent prest forsnakket seg på prekestolen, enten det var med vilje eller ubevisst, da han i bønn stotret frem III. i stedet for XIV., har såret meg dypt. Det smertefulle og ubehagelige inntrykket det gav meg, er blant de sterkeste jeg har opplevd i livet. Svenskene delte denne følelsen.

(Til norsk ved Anje Müller Gjesdal etter Lindberger 1947: 80).¹⁶⁰

Wergeland jobbet hardt for å ta brodden av fornærmelsen. Det er i den forbindelse «Kongens Ankomst» ble skrevet. I diktet møter man en skald som er seg bevisst at stemningen mellom han og kongen, som tilkjennegis som Carl Johan, er laber, og ønsket om forsoning gjenspeiler seg tydelig i diktet.

Diktet kan for øvrig knyttes til hendelsen slik den faktisk utspilte seg ifølge de historiske og biografiske kildene. Selv om Carl Johan lenge var en nokså dårlig likt konge i Norge, ble han møtt med jubel ved sitt siste besøk, og dette jubelbruset toner ut også i diktet: Det norske folk «juble» kongen 'velkommen' (225). Omslaget hos befolkningen kom kanskje av respekt for den gamle mannen Carl Johan tross alt var på det tidspunktet, men trolig var det hovedsakelig fordi han rett før ved kongelige resolusjon hadde tillatt Norge å seile under eget flagg (Bjørnskau 1999: 614-615). Dette vekket for øvrig også Wergelands begeistring (jf. SS III, 3. b.: 413).

I etterkant slo Wergeland selv fast at «Kongens Ankomst» hadde den ønskede forsonende virkning: «Mit Poem 'Kongens Ankomst' havde stemt ham personlig gunstig for mig» (SS V, 1. b.: 229), for gjennom diktet så kongen at «jeg havde det gamle Hjerte for ham» (SS IV, 7. b.: 377).¹⁶¹ Denne oppfatningen av diktet deler den

¹⁶⁰ «Si je m'arrête, c'est pour Vous dire que le silence le conseil de Christiania a gardé lorsqu'un jeune prêtre connu s'est trompé en chaire, par invention ou par inadvertance, en balbutiant dans ses prières III. au lieu de XIV., m'a profondément affligé. L'impression douloureuse & pénible que j'en ai ressentie est une des plus fortes que j'ai éprouvées dans ma vie. Les Suédois l'ont partagée» (Lindberger 1947: 80).

¹⁶¹ Wergeland regnet diktets virkning som godt nok til at han *endelig* skulle fått en pretestilling, hadde det bare ikke vært for at han i etterkant (nok en gang) havnet i uheldige omstendigheter. Han går langt mot å hevde at dette fikk store konsekvenser hovedsakelig fordi Henrik Wergeland var Henrik Wergeland: «[J]eg havde været ansat i et lidet Kald, om den Omstændighed, at jeg en Aften fornøjede mig hos Officeren i Kongevagten med et Glas Punsch og Guitarspil sammen med nogle Preussere, og hvoraf Wedel skabte næsten et Regicidattentat, ikke var indtruffen under mit Supplicatur. Mange have tilladt sig endnu mere støjende Besøg; men jeg kunde ikke

lille resepsjonen som har blitt diktet til del. Diktet blir lest som en stor hyllest av Carl Johan, slik for øvrig alle diktene om og til kongen som oftest blir lest. Forskerne vedgår riktignok at Wergeland ikke vegret seg for å refse Carl Johan dersom han foretok beslutninger han selv var uenig i, men i det store og hele ender det som oftest likevel i hyllest.¹⁶² Diktet inneholder utvilsomt hyllest fra diktjeget til diktets Carl Johan, men jeg ønsker like fullt å utfordre oppfatningen om at hyllesten er enkel og likefrem.

Det er imidlertid ikke den spenning man kunne forvente å finne i dikt som blir dets hovedsak eller grunnleggende problematikk. Jeg sikter her til spenningen mellom Wergelands republikanisme og hans kongekjærlighet. Wergelands innstilling til kongen har nemlig gitt mang en Wergeland-forsker hodebry, slik Odd Arvid Storsveen påpeker i biografien om dikteren: «Hvorfor en liberal og regimekritisk mann som Wergeland kom til å ha slik tiltro til akkurat Carl Johan og hans hus, har [...] vært et av de vanskeligste temaer i hele litteraturen om dikteren» (Storsveen 2008: 328, jf. også Storsveen 2004: 426). Storsveen er da også av dem som har gått mest dybden på dette spørsmålet. Han trekker først og fremst linjer til Immanuel Kants tanker om republikken og monarkiet som rådet i samtiden. Kant opererte «med et skille mellom stater som var *formelt* republikanske og stater styrt av en monark, men som likevel var republikanske i sin *regjeringsmåte* [...]» (Storsveen 2004: 293, forfatters kursivering). Dermed fremtrer et bilde av Carl Johan som Wergeland kunne støtte, nemlig «bildet av *borgerkongen* eller folkekongen, monarken som ikke lenger ledes av personlig eller dynastisk interesse, men derimot av interessen for samfunnets felles beste» (Storsveen 2004: 294, forfatters kursivering). Storsveen trekker videre frem Carl Johans «spesielle funksjon og posisjon innenfor en norsk nasjonalhistorisk *mythos*», og i denne sammenhengen kunne Carl Johan ses som en «romantisk helt, [...] en drivkraft mot fremtidens lykke» (Storsveen 2004: 296, forfatters kursivering). Det var Carl Johans «revolusjonære bakgrunn» som gjorde at Wergeland kunne se han i dette

gjøre det. Man skreg over Letsindighed; Kongen sagde: 'tout perdu!' Ingen tænkte paa, at man kan brække Benet paa Stuegulvet. Kongen, som havde besluttet at gjøre Noget for mig, tilbød mig da Ommeldte, som jeg modtog mod Forpligtelse at udgive Skrivter for Almuen, hvilket jeg redeligen har gjort og gjør» (SS V, 1. b.: 229). Det er for øvrig interessant at Wergeland allerede selv var bevisst på at det var knyttet en del myter til hans person.

¹⁶² Så vidt meg bekjent er Alvild Dvergsdal den eneste som leser inn spor av forbehold i hyllesten i ett av diktene. Dette gjelder diktet fra *Digte. Første Ring* (1829), der Dvergsdal påviser en «dobbelst stemmeføring», altså en forbeholden motstemme i det som angivelig er et lovdikt (se Dvergsdal 1991: 62-66). Jeg kommer så vidt tilbake til denne lesningen underveis i min egen lesning.

lyset (Storsveen 2004: 296). Storsveen peker dessuten på at kongen «utmerket [lot] seg passe inn i romantikkens dyrking av oldtidens mannlige heltedyder: død, mot, hengivenhet» (Storsveen 2004: 297). Samlet sett fremsto Carl Johan i det hele tatt som nødvendig for nasjonens fremtid: «Så lenge nasjonen ikke på egen hånd klarte å realisere sine indre krefter fullt ut, trengte den sine romantiske forløysere» (Storsveen 2004: 299).

Dette aspektet mener jeg like fullt ikke er *dette* diktets hovedsak. Riktignok blir denne tematikken satt i spill i utgangspunktet, men spenningen blir raskt ordnet ved at Carl Johan blir tilskrevet republikanske verdier. På den måten samsvarer diktet med Storsveens betraktninger. Det går dessuten videre: Det er heller ikke noe opprør eller utfall mot den monarkiske styreform i den forstand at den burde avsluttes. Heller ikke er diktet unionskritisk, som man kanskje også kunne anta. Like fullt kan diktet karakteriseres som opprørsk. Opprøret kommer til syne ved at jeget legger visse premisser for sin hyllest, noe som også medfører at det forventede autoritetsforholdet kastes om på til fordel for Poeten. Poeten blir i denne sammenhengen skrevet med stor forbokstav for å markere at det ikke dreier seg om jeget personlig, men om Poeten mer allment. En hovedsak i min lesning vil med andre ord være at man finner et *kulturelt* opprør i diktet i den forstand at Poeten blir normgiver og premissleverandør.

Det betyr likevel ikke at diktet *ikke* bærer preg av den sedvanlige wergelandske beundring for Carl Johan. Storsveen understreker at Wergeland ikke bare forsvarte Carl Johan som konge og beundret han som revolusjonær republikaner, men at dikteren også beundret kongens «helt personlige karakteregenskaper» (Storsveen 2004: 426). I sitatet fra *Hassel-Nødder* blir nettopp dette aspektet tydeliggjort: Wergeland elsket Carl Johan på et nært og personlig nivå. I «Kongens Ankomst» finner man dette i at skalden ønsker kongens gunst, og det selv om han ikke nødvendigvis trenger den. Ikke desto mindre finner man her noe som bryter noe med hyllesten eller i det minste viser at den ikke er uforbeholden, for jeget er selvhevdende og slett ikke villig til å gå på akkord med seg selv for å oppnå kongens gunst. Men først og fremst vil jeg gjøre rede for diktets hovedlinjer.

6.1 Diktets hovedlinjer

«Kongens Ankomst» har en relativt streng form. Diktet består hovedsakelig av toversede strofer med enderim, men tre av strofene har fire verselinjer. Den siste fireversede strofen danner et brudd i rimsystemet ved at den har kryssrim i stedet for parrim. Rytmask er diktet gjennomgående 4-taktet trokeisk, altså er det den velkjente wergelandstrokeen som er i sving.

Innholdsmessig kan «Kongens Ankomst» deles inn i tre deler. Den første delen (1-15) begynner i diktets nåtid. Skalden forklarer bakgrunnen for situasjonen og bebuder hva som skal skje videre i diktet. Hovedsakelig er likevel delen en beskrivelse av jegets diktning. De to avsluttende delene er en eksemplifisering og praktisering av poetikken skalden har presentert i første del. Nærmere bestemt består den andre delen (16-48) hovedsakelig av en visjon skalden har hatt i en mer eller mindre nær fortid, og denne skal tjene som lovsang til kongen. Det samme gjelder den tredje og avsluttende delen (49-58), som til sist også munner ut i en fremtidsvisjon.¹⁶³

Diktet begynner hverken med en uforbeholden unnskyldning eller en ydmyk holdning, noe man kanskje kunne forventet tatt i betraktning at den fornærmede part tross alt er kongen. Det man derimot finner, er en utlegning av skaldens diktning, som man forstår danner bakgrunnen for at situasjonen er som den er, i og med at det er den som er bannlyst. Skalden tilkjennegir også hvorfor diktningen har bidratt til denne uheldige situasjonen:

Tør en banlyst Harpe lyde?
Hvo vil Flodens Flugt forbyde?
Paa dens Vover end ei flommed
troløs Priis for Kongedømmet.

¹⁶³ Denne inndelingen samsvarer med diktet slik det ble trykt i *Morgenbladet* i 10. januar 1839. Årsaken til at jeg påpeker dette, er at diktets ytre form antyder en annen inndeling. Å dele diktet inn etter strofene med fire verselinjer er fullt mulig, men siden den alternative inndelingen ikke ville gitt utslag for min fortolkning av diktet, velger jeg å forholde meg til inndelingen slik den var i *Morgenbladet*.

Frihed, Kjærlighed og Smerte
tonte fra dens Aandehjerte.

Republikens Kolonnader
skinne bag dens Strengerader.
(220)

Diktets åpning setter straks en metapoetisk tematikk. Harpen er dikterens og diktningens emblem. Den kan forstås som «en slags dikterens attributt» (jf. Karlsen 2000: 69. n. 197). Til tross for det ydmyke åpningsspørsmålet tør den bannlyste skalden åpenbart fortsette sin diktning. Dette forsvarer han dessuten ved å ligne diktningen med naturens lovmessighet, «Flodens flugt», i den påfølgende verselinjen. At skalden i utgangspunktet er bannlyst, er i så måte underordnet, for harpen *må* lyde. Elvens bevegelse, altså diktningen, kan hverken skald eller andre stoppe, det ville vært naturstridig. Det andre spørsmålet understreker med andre ord at åpningsspørsmålet er retorisk, og dikterjeget avfeier med naturmetaforikken den enkle løsningen på problemet som har oppstått, som jo rett og slett ville vært å slutte å dikte. Dette er umulig fordi diktningen ikke er noe skalden har fullstendig kontroll over.

Flodmetaforen («Vover») og harpemotivet («dens») kobles sammen og bygges ut i den påfølgende strofen der skalden beskriver og forsvarer sin egen diktning. Strengt tatt er det altså først på dette punktet det blir klart at bannlysningen har med kongehuset å gjøre. Skalden vedgår at det ikke alltid har strømmet ukritiske kongetro toner fra dikterharpen.¹⁶⁴ For hans diktning har derimot andre beveggrunner ligget til grunn: «Frihed, Kjærlighed og Smerte». Dette kan skalden slå fast. Det han dessuten også håper, er at diktningen er forankret i republikanske ideer, at det er disse som «skinne» bak harpens «Strengerader» (220). At verbet «skinne» står i konjunktiv, tilkjennegir altså en viss usikkerhet omkring egen diktning, samtidig som det nok en gang understreker at jeget ikke er herre over diktningen. Diktning kan ikke styres, den er

¹⁶⁴ Den kritiske holdningen til en ukritisk lovprisning av konger og andre autoriteter har også kommet klart til uttrykk i forfatterskapet som sådan, særlig i det tidlige. Se for eksempel «Den bergenske Festrimer» (SS I, 1. b.: 447-449) og «Erobrerens Sanger» (SS I, 1. b.: 439-444). Wergeland har da også kritisert Carl Johan når han, ifølge Wergeland, ikke har vært tro mot de republikanske idealene. Wergeland var for eksempel svært kritisk til Carl Johans allianse med den russiske tsaren Nikolaj I (jf. 4).

som natur, og skalden kan følgelig bare håpe at diktningen fronter republikanske verdier.¹⁶⁵

I den påfølgende strofen blir det klart at det dreier seg om visjonær diktekunst:

I dens [Flodens?] Dyb sig Idealer
som i Tryllespeilet maler.
(220)

Referansen til tryllespeilet markerer på en side skaldens romantiske posisjonering. David Faye Knudsen skriver følgende om tryllespeilet: «[M]iddelalderens magi og tro kjente et tryllespeil som løftet eieren ut over de grenser tid og rom satte og gav ham allvitenhet og allestedsnærværelse, speilet gjør altså eieren delaktig i det evige, hvor idealene har sin opprinnelse og sitt egentlige hjem» (Knudsen 1947: 170). Sammenligningen bærer imidlertid også i seg oppfatningen om at diktningen kan vise et forvrengt bilde av virkeligheten, og siden det dreier seg om et tryllespeil, ikke et trollspeil, vil det si at bildet som tegnes opp, muligens er forskjønnnet eller estetisert.¹⁶⁶

Refleksjonen over diktning og sannhet utvikles i neste strofe:

Heller Syner mig forvirre,
end en Løgn dens Malm skal irre!
(220)

Skalden vedgår at diktningen ikke alltid bærer i seg innsikt eller innsyn som kan holdes opp mot et strengt sannhetskrav, for skalden kan bli *forvirret*. Om så skulle skje, er det likevel, fremholder han, en markant forskjell på hans diktning og den kalkulererte løgngen.

¹⁶⁵ Det er for øvrig en slik kunstnermyte Wergeland bygger oppunder når han skriver om diktets tilblivelse i *Hassel-Nødder*.

¹⁶⁶ Slik blir iallfall tryllespeilet forstått og brukt i Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Denne teksten tangerer for øvrig «Kongens Ankomst» på flere punkter. Hos Novalis blir kongen en narsissist på grunn av at dikterne beskriver hans kongeslektskap sett gjennom tryllespeilet: «Seine Dichter hatten ihm unaufhörlich von seiner Verwandtschaft mit den ehemaligen übermenschlichen Beherrschern der Welt vorgesungen, und in dem Zauberspiegel ihrer Kunst war ihm der Abstand seiner Herkunft von dem Ursprunge der andern Menschen, die Herrlichkeit seines Stammes noch heller erschienen, so daß es ihn dünkte, nur durch die edlere Klasse der Dichter mit dem übrigen Menschengeschlechte zusammenzuhängen» (Novalis 1982). Kongen hos Novalis blir så selvhøytidelig at han distanserer seg fra folket. Hos Novalis blir diktningen kongens ulykke. Spørsmål om hvilken diktning som bør bli konger til del, og hvordan relasjonen mellom kongen og folket bør være, er også viktig i «Kongens Ankomst», noe den videre gjennomgangen vil vise

Det er med andre ord flere mulige diktninger som tegnes opp. Diktning kan vise reelt innsyn, men diktning kan også være preget av løgn, eller diktning kan vise et forvirret, det vil si et estetisert og forskjønnet bilde. Disse mulighetene danner en hierarkisk struktur der den rene malmen på romantisk vis står som bilde på den sanne og følgelig edleste diktning. Det er også klart at den usleste diktning er den som er preget av bevisst løgn. Løgn irrer, det vil si at den ødelegger malmen. Plassert mellom disse finner man den tredje muligheten. For dikterjeget er det til dels snakk om et valg mellom disse mulighetene, noe som er markert av ordet «heller». Diktningen kan nemlig være forskjønnet og dessuten potensielt forvirret, men skalden *velger* heller det enn løgn. Det siste er altså det viktigste poenget for skalden: Hans diktning er uansett aldri *løgn*. Den kan nok være preget av estetisering, og den kan også være faktisk usann, men dette kommer da av at skalden (mot formodning) har blitt *forvirret*, og i så tilfelle er det ikke snakk om bevisst og kalkulert løgn.

Skalden fortsetter argumentasjonen for at han ikke bedriver løgnaktig diktning, noe som i dette tilfellet altså vil tilsi smiger for egen vinnings del, ved å understreke at hans diktning ikke kan kjøpes:

Før den [Harpen] fuld af Drømme hænge,
end af købte Messingstreng!

Serafimerkjæden vejer
op ei mindste Streng den ejer!
(221)

Med serafimerkjeden sikter jeget til den fornemme svenske Serafimerordenen, det vil si en ridderordning. Serafimerkjedet «kan tilldelas serafimerriddare som en särskild hedersbevisning», opplyser den offentlige siden til det svenske kongehuset (Sveriges Kungahus [2017]). Av den tidligere utlegningen følger det at diktning som fenomen ikke kan korrumpes, men jeget bygger også opp under sin oppriktighet og troverdighet i disse strofene: Han som dikter kan heller ikke kjøpes, hverken med penger eller ære. Vel er jeget positivt innstilt til (den republikanske) kongen og i så måte kongetro, men han er først og fremst idealene, diktningen og inspirasjonen tro, og

han vil heller fortape seg i den totale drømmeverden før han lar seg kjøpe av verdslig gull (jf. «*Før den fuld af Drømme hænge*», min kursivering),

Etter å ha erkjent at kritikken potensielt har sitt grunnlag, i og med at diktningen ikke er ukritisk kongetro, samtidig som han slår et slag for egen diktning, søker skalden likevel å ta brodden av kritikken. Skalden gir med andre ord plass til motstemmene kongen etter all sannsynlighet må forholde seg til:

Kongens Riddersmænd om Skjalden
sige dog, han er en Falden,
lynildslagen og begravet
dybt, som Ikarus i Havet.
(221)

Kongens menn mener at skaldens diktning er hybris, og at skalden har falt fra sin opphøyde stilling. Slik ligner jeget Ikaros som forsøkte å fly til solen med vinger festet med voks. Voksen smeltet da Ikaros kom solen for nær, og han styrtet i havet. Nå påpeker riktignok Knudsen at ordet «lynildslagen» viser at Wergeland muligens har blandet myten om Ikaros med myten om Phaëton (Knudsen 1947: 170), men betydningen til disse to mytologiske skikkelsene er nokså like. For eksempel setter Kristin Ørjasæter likhetstegn mellom Ikaros og Phaëton (Ørjasæter 2002: 51). Forskjellen er heller ikke av større betydning for diktet, der poenget er at jeget ikke distanserer seg fra denne sammenligningen og heller ikke benekter det mulige fallet. Skalden fremhever derimot at om han nå skulle være i havets dyp som Ikaros, også i kongens øyne, så ligger forsoningen dem imellom like fullt nær:

Vel! naar Dømtes Lovsang toner,
Himlen sig med Dybet soner.

Som to Naadenshorn de Tvende
sig imod hinanden vende.

Fuldt af Stjerner drysses Helved,

og Dæmoner fylde Hvælv.

(221)¹⁶⁷

Det er, som også Aage Kabell mener, vakkert: «To sfærer av modsat art glider sammen i en altomfattende helhed» (Kabell 1957: 218), og det er diktningen, den snart tonende «Dømtes Lovsang», som skal forsone.

Forut for lovsangen tydeliggjør imidlertid skalden at det dreier seg om en konflikt mellom skalden selv og kongens menn, der begge parter søker kongens gunst, og der jeget er den som i diktets nåtid står utenfor. Med dette avsluttes diktets første del. Her apostroferes diktets du for første gang, og det kongen implisitt bes ta stilling til, er nettopp hvem han setter høyest av skalden og hans egne menn:

Konge! hvad, om dine Bolde
ei som Skjalden af Dig holde?

Hvad, om Kjærligheden svigter
før din Ridder end din Digter?

Hvad, om Æreporten lued
usselt mod det Syn, han skued?

(221)

Som jeg skal komme tilbake til, kan spørsmålene leses både som reelle spørsmål og som retoriske spørsmål, noe som skaper en spenning i diktet.¹⁶⁸ Jeg vil foreløpig forholde meg til spørsmålene som reelle, siden den lese måten understreker skalden som en ydmyk skald som søker kongens gunst.

¹⁶⁷ Kabell mener at Wergeland med "Naadeshorn" sikter til *cornu copiae*, altså "hornet af geden Amalthea" som var "overflødig rindende af nektar og ambrosia", og han hevder *nadeshorn* er en poetisk og mer pregnant omskrivning av "overflødigshorn" (Kabell 1957: 218). Siden strofen har mer med forsoning enn overflod å gjøre, har trolig Knudsen mer rett når han skriver at Wergeland sikter til nådeshornene på brennofferalteret i templets forgård (Knudsen 1947: 170). Knudsen mener Wergeland likevel roter noe: "[D]isse fire [Brennofferalterets horn] vendte imidlertid ikke mot hinannen, og W. har derfor sannsynligvis forvekslet dem med de to keruber på nådestolen, lokket over arken; deres ansikter vendte mot himmelen (2. Mos. 37. 6-9)" (Knudsen 1947: 170).

¹⁶⁸ Dette er en lese måte inspirert av Paul de Man (jf. n. 182).

Strofene tjener som overgang til den neste delen der skalden gir et svar i form av en visjon som skal tjene som argument for hans sak. Det skjer altså en vending i diktet der jeget går fra å beskrive poetikken til å vise frem poetikken i praksis der alle forvarsler skal fyllestgjøres. Diktet er med andre ord utpreget selvrefleksivt. Derfor må man også ha alle elementene i poetikken in mente i den videre lesningen av diktet, med andre også tanken om at diktjeget *kan*, med hans egne ord, være *forvirret*.

Diktets andre del består av hele 33 strofer og er hovedsakelig en beskrivelse av en visjon som nettopp er vakrere enn «Æreporten» (jf. 221). De tidligere fortolkerne har vektlagt nettopp denne delen av diktet, og dermed er det ikke overraskende at diktet som sådant nettopp har blitt karakterisert som en utvetydig 'hyllest'.

Utlegningen av visjonen starter med at begravde konger i Norge, i første omgang samlet under navnet Gille, reiser seg for Carl Johan:

Hvor *St. Halvard* kneise skulde,
ligge *Giller* sex imulde.

Da «Nu kommer Kongen!» brused,
kom de alle frem af Gruset.
(221-222)

At de forhenværende kongene reiser seg *idet* det bekjentgjøres at kongen kommer, stadfester at det er kongens inntog som danner foranledningen for hendelsen. I de påfølgende strofene skildres kongenes videre handling i dramatisk presens. Kongene stiller seg opp som en æresport «langsmed Ladegaarden» (222).

For å forstå hvilke konger som sammen danner en æresport for Carl Johan, og hvorfor de reiser seg nettopp ved Ladegården, kan man kaste et nærmere blikk på den historiske konteksten. Knudsen skriver følgende om dette:

[V]eien til byen fra øst førte den gang over Ekeberg gjennom Gamlebyen forbi Ladegården, en nyere bygning på den gamle bispegårds tomt, tett ved hvor St. Hallvards kirke, Oslo bispedømmes katedral, hadde stått; den lå da for lengst i grus. Der måtte kongen forbi under sitt inntog, og der lar dikteren de i kirken

jordede konger reise seg av mulde for å hilse på sin arvetaker. Da de siste levninger av Hallvardskirken ble revet i 1674, fant en i muren likene av Sigurd Jorsalfar, Magnus Blinde, Inge Krokrygg og Håkon den unge (Håkon den gamles sønn): at andre konger har vært begravd der, kjenner man ikke til. Wergelands '*Giller sex*' er da også bare fantasi, et syn. Foruten Harald Gille og hans tre sønner [det vil si Øystein Haraldsson, Inge Krokrygg og Sigurd Munn] har han til Gille-slekten også regnet halvbroren Sigurd Jorsalfar og kanskje dennes sønn Magnus Blinde; men han har bare festet seg ved *Jorsalfaren, Eistein og Inge* [...] (Knudsen 1947: 170, forfatterens kursiveringer).

Knudsen peker videre på at skildringene av disse kongene tar utgangspunkt i Snorres kongesagaer, og det er da også mange paralleller mellom dette diktet og Wergelands *Norges Historie* som bygger på samme kildemateriale (se SS IV, 1. b.: 379-450).

Til tross for parallellene viser Knudsens gjennomgang at diktet ikke er historisk korrekt, men så er heller ikke skaldens anliggende en historisk utlegning. Skaldens anliggende er derimot kongehyllest, men desto mer interessant blir da utvalget. Trolig er bakgrunnen for at akkurat disse kongene er trukket frem, så enkel som at det dreier seg om norske konger før dansketiden. De er følgelig ikke i slekt i blodet, men derimot i ånden. Kontekstualisering åpner for en beslektet mulighet. Disse kongene, med særlig Sigurd Jorsalfare og Harald Gille i spissen, kjempet om kongemakten i Norge. Harald Gille påsto, og beviste etter datidens skikker, at han var Jorsalfares halvbror, men lovte ikke å kreve makten mens Jorsalfare og hans sønn fortsatt var i live. Han lot seg likevel lyse til konge like etter halvbrorens død. Dette åpnet for stridigheter, som endte med at Harald mistet all makt.¹⁶⁹ For øvrig var det også strid mellom brødrene Sigurd, Øystein og Inge.¹⁷⁰ Idet Carl Johan kommer inn, reiser de seg likevel fra graven i samlet flokk. Hyllesten av Carl Johan er følgelig viktigere enn striden.¹⁷¹ Uansett hvilken vei man velger å gå fortolkningsmessig, kan man iallfall slå fast at betydelige norske konger

¹⁶⁹ Wergeland beskriver selv disse hendelsene i Norgeshistorien sin (se SS IV, 1. b.: 421-422).

¹⁷⁰ Også dette skriver Wergeland om i Norgeshistorien (se SS IV, 1. b.: 426-427).

¹⁷¹ I sin Norgeshistorie både vektlegger og stiller Wergeland seg til doms over fiendtligheten mellom kongene. Et eksempel finner man i utlegningen av forholdet mellom Harald Gille og Magnus Blinde: «Saa forskjellige af Charakter vare de, at de selv i Privatlivet skulde have været Fiender; hvor meget mere maatte de da være det i Stillingen mod hinanden som Konger. Thi at være dette forhøjer Magten, men betager ikke Lidenskaben noget af sin Lavhed» (SS IV, 1. b.: 422).

innlemmer Carl Johan i den norske kongerekkefølgen, og det står nok for mange som en av de mest tydelige og ærerike hyllester man kan gi en *svensk* unionskonge.

Skaldens utlegning stopper imidlertid ikke der. Han beskriver også hvordan de avdøde kongene reagerer på møtet med Carl Johan, og det er med den aller største ære og hengivenhet. Kongens nærvær understrekes nok en gang som skjellsettende i og med at de gjenoppståtte kongenes metamorfose går lenger mot det levende menneskelige desto nærmere Carl Johan kommer:

Som du kom dem nær tilmøde,
voxe Huldet paa de Døde.¹⁷²

Da de saae dig, svulmed Barmen,
Musklen gjød sig fuld om Armen.
(222)

Metamorfosen er enda ikke fullendt. Den virkelige hyllest blir faktisk uttrykt i *språk*. I de første strofene er det skalden som *ser* at de avdøde kongene hyller kongen språklig. Først er det altså skalden som eksplisitt fortolker kongenes ansiktsuttrykk, men i de fire siste strofene utlegger han det på en slik måte at hyllesten synes å strømme direkte fra de gjenoppståtte kongenes munn.¹⁷³

I hyllesten er det særlig Carl Johan som *frihetskonge* som blir vektlagt, og når det gjelder dette, hylles han som bedre enn de tidligere kongene. I likhet med de avdøde kongene beskrives Carl Johans styre riktignok ikke som bare fredelig, men motsatt dem er Carl Johans kamp knyttet til frihetens prinsipper.¹⁷⁴ Carl Johan æres i så måte for å ha skjønt dette viktige prinsippet, et prinsipp de avdøde kongene selv ikke skjønnte:

¹⁷² *Huld* har flere betydninger. I dette tilfellet er det brukt som substantiv, og det betyr da «kød- og fedtaflejring i kroppen som resultat af en bestemt ernæringstilstand» (*Den Danske Ordbog*). Dette svarer godt til tanken om at kongene nærmer seg det levende menneskelige, her kroppslig sett.

¹⁷³ Selv om det ikke har stor betydning for min lesning, vil jeg raskt påpeke at jeg på dette punktet leser diktet på en annen måte enn Knudsen som skriver at Wergeland vektlegger Inge mest fordi «ingen av de gamle konger hadde fått prøve sine menns troskap bedre enn han» (Knudsen 1947: 170). Dette vitner om at Knudsen har lest replikkene som én lang replikk fra Inge. Replikkene er imidlertid markert med anførselstegn i hver strofe og fremstår dermed som replikker fra forskjellige munn.

¹⁷⁴ Man kan merke seg at friheten er koblet til kampvilje. Tanken om at frihet er noe man må være villig til å sloss for, er en tanke jeg kommer tilbake til i lesningen av «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)» (jf. 7.1).

Konning Carl, da fik du Fyldest:
Norges Konger gav dig Hyldest.

Sigurds Blik, det dunkelbrynte,
«Dine Fiender Ve!» udlynte.

«Hil dig!» laa paa Ingis Tunge.
«Hil paa gamle Tomter, Konge!»

«Tag ved Folkets Arne Sæde!
Hvil dig i de Fries Glæde!»

«Frihedsflammen dig ei brænder.
Vi fra gammel Tid den kjender.»

«Uden den—det har vi fristet --
fryser Troskabs Blod i Brystet.»

«Deri holdes Sværd i Hede
for Normannakongens Vrede.»

«De i Glød, om du begjerte,
slængtes i din Fiendes Hjerte»
(223)

Etter denne gjengivelsen av replikkene avslutter jeget utlegningen av visjonen og vier seg heller til en beskrivelse av hvordan visjonen har virket på de øvrige tilskuerne og på kongen selv. På samme måte som i første del er det først ‘de andre’ som settes i fokus. Denne gangen dreier det seg om ‘Folket’, og disse beskrives som like blinde for visjonen som kongens rådmenn var blinde for diktningen:

Folket dog ei saae, ei hørte

andet end at Kongen kjørte.

(223)

De øvrige tilskuerne er ikke visjonære, de har ikke innsyn i en annen verden. *Det* har derimot kongen, og følgelig får man den forsoningen mellom «Himmel» og «Dybet» som skalden bebudet i første del. I motsetningen mellom det innsiktsfulle jeget og de «blinde Stakler» blir Carl Johan plassert på skaldens side, vel å merke ikke entydig som en *seer*, men iallfall som en som har en følsomhet for visjoner som de øvrige ikke har. Det skalden har sett, rører seg i «Konges Barm», og kongen føler «Norges Storhed om sin Isse» (224). Men skalden går også langt mot å hevde at kongen ser det han selv ser:

Og i Sindet [til Carl Johan]op sig stiller

Raden af de kronte Giller.

(224)

Kongens bekreftelse understreker for det første at det dreier seg om en reell visjon, altså har ikke skalden blitt forledet eller forvirret, slik det åpnes for i diktets første del. Diktet bygger ikke opp mot at dette nødvendigvis skulle bli resultatet. Tvert imot må det være lov å si at skildringen av de avdøde kongene er hyperbolsk og grenser til det komiske. Tvilen blir imidlertid slått til side gjennom kongens bekreftelse.

Her er dessuten også andre viktige poeng. Det er verdt å legge merke til at det ikke er *noen* fysisk kontakt mellom kongen og jeget overhodet, ikke en gang blikkene møtes, men det blir derimot opprettet en form for åndelig kontakt som medfører at skalden kan bekrefte at kongen føler og muligens ser det han selv har sett. Skaldens visjonære evner omfatter altså kongen. Det viktigste er likevel at det er dette innsynet som fører til forsoning mellom skald og konge. Når jeget ser at kongen opplever den selvsamme visjon, (gjen?)opprettes den enheten mellom dem som skalden i utgangspunktet savnet og ønsket. Jeg kommer tilbake til hvordan denne forsoningen etableres, som er gjennom en apostrofisk og dermed harmoniserende diktpraksis, og jeg vil i den sammenheng foreslå en annen mulig fortolkning (jf. 6.5 og 6.5.1).

Til tross for den storslagne visjonen om kongerekken og dette synets «Herlighed» har jeget et syn «meer skjønt» i diktets påfølgende og avsluttende del. Ved det skjønnere

synet dreies tematikken inn på Carl Johan som *folkekonge* i den forstand at den omhandler de vanskeligstilte i samfunnet og således har et sosialpolitisk budskap. Den omhandler endatil den kanskje aller mest vanskeligstilte av dem alle, nemlig en fattig og gammel enke:

Men meer skjønt end Kongeraden
og det Lampetaarn i Staden,
Drot, et Æresblus dig brændte
i en Vraa, som Ingen kjendte.

Gammel Enke sad ved Gløden,
som du tændte an for Nøden.

Og hun seer med Glædeszittren,
Carl, dit Navn i Emmens Glittren.

Enkens Tankespil Rosetter
af Rubiner om det fletter.

(225)

Enkens takknemlighet beskrives gjennom at hun ser kongens navnetrekk glitre i glørne («Emmens»)¹⁷⁵, og hun utsmykker det også i tankene. Denne visjonen tjener først og fremst som et bilde på at kongen har blikk for de svakeste i samfunnet, de som ingen andre bryr seg om, de som ingen kjenner, de som rett og slett er glemt av andre og som oftest også av storsamfunnet.

Skalden beåndes av synet og lar seg inspirere til å spå kongens skjebne ved den endelige dommen. I den avsluttende spådommen beskriver skalden Carl Johans vei opp til paradiset: De fattiges tårer lignes med stjernene der oppe, de som har fått omsorg brer den røde løperen ut for kongen, takknemligheten fra de fattige vil pryde sverdet med

¹⁷⁵ Jf. *Emmen* kommer trolig av *emmer* som betyr gloende aske (jf. Knudsen 1947: 170, Hallager 1802: 23). Ifølge Didrik Arup Seip brukte Wergeland Laurents Hallagers ordliste flittig (Arup Seip 1914: 62). Til sammenligning forklares *em* som blant annet damp i *Ordbog over det danske Sprog*. I *Bokmålsordboka* kobles *emmen* til *eim* som forklares som dunst eller damp. Siden *emmen* knyttes til glitter i diktet, virker Knudsens forklaring mest treffende.

roser på vei opp, og diktet fullendes med en visjon om at jubelbruset som gikk idet Carl Johan red inn i Kristiania, vil gjenlyde i basunene idet han er framme ved himmelporten på dommens dag. Ifølge skalden er det altså omtanken for de fattige og arme som særlig vil løfte Carl Johan opp til himmelriket.

6.2 Tidligere kommentarer

I *Hassel-Nødder* beskriver Wergeland ikke bare sitt syn på Carl Johan, men også hvordan «Kongens Ankomst» ble til, og implisitt også hvordan det skal bli lest. Når Wergeland-forskere befatter seg med «Kongens Ankomst», er diktet som oftest lest opp mot nettopp disse utdragene. Også jeg vil trekke frem disse, men dette kommer først og fremst av at de utgjør et nyttig bakteppe for de tidligere fortolkningene.¹⁷⁶

Wergelands beskrivelse av diktets tilblivelse starter med at han stod taus idet Carl Johan rullet inn i byen, vel vitende om at det var «umuligt, at Carl Johan nu kunde bære over med mig mere» (SS IV, 7. b.: 376). Av skam (og kulde) tok han inn på Hotel du Nord for et «Glas Toddy» (SS IV, 7. b.: 377). Der inne ble imidlertid Wergeland taus og ville være i fred: «Jeg var nemlig i den Tro, at min gode Genius sad ved min Side og hviskede mig ind de digterske Inspirationer, der havde betaget mig» (SS IV, 7. b.: 377), og slik var diktet «allerede blevet til» (SS IV, 7. b.: 377). Diktet ble alt diktet skulle være, det «brændte af Enthusiasme uden at ryge af Smiger» (SS IV, 7. b.: 377).

Historien om den angrende synder som blir inspirert til et hyllestikt uten «smiger», har i neste omgang fungert som en nøkkel til diktet i de få kommentarene som har blitt det til del.¹⁷⁷ Dette til tross for at en hovedlinje i den nyere forskningen på *Hassel-Nødder* er at dens «status som biografisk dokument er upålitelig», slik Yngve Sandhei Jacobsen beskriver det (Sandhei Jacobsen 2008: 20). Marianne Egeland påpeker en tendens til at det upålitelige ofte blir omtalt som «'bagatelliseringer', 'unøyaktigheter'»

¹⁷⁶ Tidligere nevnte Knudsen (1947) har gjort rede for enkelte begreper og noe kontekst. Han fortolker imidlertid ikke diktet i særlig grad og blir derfor ikke viet plass i denne sammenhengen.

¹⁷⁷ Lesningen i Edvard Beyer, Ingar Hauge og Olav Bøs litteraturhistorie kan kanskje være et unntak. E. Beyer legger størst vekt på at diktet rommer sosiale og politiske temaer, men ser likevel dette som et element i hyllesten av kongen. Også her leses altså diktet som et entydig hyllestikt (jf. Beyer 1991: 173).

og ‘feilerindringer’» (Egeland 1997: 167). Disse aspektene fører altså ikke til «en grunnleggende diskusjon av det man lettvinnt kan kalle sannhetsgehalten i *Hassel-Nødder* eller hva slags verk det er» (Egeland 1997: 167).¹⁷⁸ Det kritiske blikket som Egeland og Sandhei Jacobsen etterlyser, hadde vært på sin plass når leserne overtar Wergelands egen lesning av «Kongens Ankomst». I det følgende vil jeg trekke frem kommentarer som eksemplifiserer denne tendensen, hvorav noen likevel har nyanserende poenger.

Per Saugstad trekker først og fremst frem «Kongens Ankomst» som et av de diktene i forfatterskapet hvori han tror «Wergeland har gitt mest av seg selv» (Saugstad 1946: 19). Man aner dermed at hans fokus hovedsakelig vil ligge på noe annet enn diktet som kongehyllest. Vel skriver han at diktet er et av de beste som Wergeland skrev «til kongens ære» (Saugstad 1946: 42), og han påpeker at det «først og fremst [er] uttrykk for Henrik Wergelands forhold til kongen» (Saugstad 1946: 89). Saugstad er imidlertid den eneste som trekker frem også den første delen av diktet som jeg selv mener er sentral for tekstforståelsen. Om denne skriver Saugstad at den med «sterk og ekte patos» uttrykker «fortvilelsen over ikke å bli hørt», og at det er «tydelig at den første delen er inspirert av de følelsene som for [Wergeland] naturlig var knyttet til det å være en miskjent dikter» (Saugstad 1946: 89). Dette subjektive utgangspunktet må tas i betraktning i lesningen i den forstand at diktet handler vel så mye om jeget selv som om kongen, men de fleste vektlegger i all hovedsak hyllestaspektet i diktet.

Harald Beyer omtaler «Kongens Ankomst» som ‘herlig og verdig’ (H. Beyer 1946: 78). Ifølge han er diktet «et dikt om friheten, republikken og Carl Johan; unionskongen blir hyllet som norsk konge, han blir mottatt av de gamle norske kongene» (H. Beyer 1946: 78). Også Kabell hører til i denne kategorien. I gjennomgangen av relasjonen mellom Carl Johan og Wergeland ser Kabell også på diktene sistnevnte skrev til kongen, og i den sammenhengen konkluderer han med at det alt i alt må sies «at være haabløst at ville fastholde nogen logisk konsekvens i den unge og den modne Wergelands ytringer om Carl Johan» (Kabell 1957: 222). Denne nyanserte

¹⁷⁸ Som eksempler på ukritiske videreføringer viser Sandhei Jacobsen til Herman Schwanenflügel (1877), Fredrik Stang (1917), Kabell (1957) og Yngvar Ustvedt (1973). Egeland viser til de samme foruten Stang, og føyer til Hans Heiberg (1972).

observasjonen har han likevel ikke tatt med seg i lesningen av «Kongens Ankomst». Som nevnt også i avhandlingens innledning er det derimot slik at Kabell trekker frem diktet som et «symptomatisk» dikt som markerer Wergelands overgang til en ny ideologi hvori han er langt mer positiv til monarkiet generelt og til Bernadottene spesielt: «Der er herefter ingen vaklen i digterens royalistiske holdning» (Kabell 1957: 218 og 219). Kabell beskriver så «Kongens Ankomst» som «et betingelsesløst uttrykk for den agtelse for kongen og kongeværdigheden, der glider naturlig ind i hele Wergelands nye ideologi» (Kabell 1957: 219). At Kabell gir diktet så stor betydning for forfatterskapet sett under ett, har vært en inspirasjon til å undersøke diktet grundigere. Min lesning vil for så vidt støtte Kabells oppfatning om at monarkiet ikke blir kritisert, men jeg vil absolutt imøtegå Kabells beskrivelse av det hele som et *betingelsesløst* uttrykk.

Et videre eksempel på tendensen til å lese diktet historisk-biografisk etter Wergelands egne utsagn finner man hos Hans Heiberg. Ifølge Heiberg «ånder [diktet] av personlig hengivenhet og beundring for Carl Johan» (Heiberg 1972: 110). Det er i det hele tatt tydelig at Heiberg leser diktet med *Hassel-Nødder* som bakgrunn: «Når vi ser [diktet] på bakgrunn av Wergelands uoppslitelige beundring for den gamle revolusjonsgeneralen [Carl Johan], er det utelukket at det kan ha ligget noen *bevisst form for smiger* i diktet» (Heiberg 1972: 110, min kursivering). Som antydnet mener jeg selv at diktjeget fremstår som mer selvhevdende enn slike kommentarer antyder.

Storsveen skiller seg noe fra de foregående. Han er i utgangspunktet kritisk til den manglende bredden i tidligere utlegninger av Wergelands syn på og relasjon til Carl Johan, og i denne lesningen går han særlig skarpt i rette med Kabells «bruddhypotese», en hypotese Kabell altså forankrer i blant annet «Kongens Ankomst» (Storsveen 2004: 82). Til tross for det friske tilløpet ender likevel også Storsveen opp med å lese diktet som del av den «kongelige hyllesten» (Storsveen 2004: 425-426). Han gir riktignok dem som måtte lese inn egosentriske baktanker i diktet noe rett, slik for eksempel Yngvar Ustvedt så vidt antyder det: «Dagen etter [Carl Johans inntog] reiste dikteren til Eidsvoll for å feire jul i det håp at Nannestad nå måtte bli hans» (Ustvedt 2008:

350).¹⁷⁹ Storsveen sier seg enig i at diktet inneholder «et mer pragmatisk element» (Storsveen 2004: 425), og at det delvis kan bli oppfattet som «en del av forsøket på å skaffe seg personlig ryggdekning i forbindelse med søknaden om Nannestad kapellani» (Storsveen 2008: 325).¹⁸⁰ Wergeland selv skriver for så vidt ikke at det faktisk var en baktanke, men han er åpen om diktets følger for hans personlige stilling. I et brev til Carl F. Ridderstad datert 30. august 1839 forteller han at Carl Johan, som en følge av diktet, har tilbudt han «et Gratiale paa 200 Spd. i 2 Aar» (SS V, 1. b.: 229).¹⁸¹ Storsveen understreker like fullt at «å skaffe seg personlig moralsk ryggdekning» *ikke* er et hovedtema. Hovedtemaet er derimot «målbæringen av den nære forbindelsen mellom Carl Johans kongedømme og det gamle norske middelalderriket» (Storsveen 2004: 425). Storsveen avslutter så med å understreke at forsoningen fullbyrdes: «[M]ens tilskuerne [...] ikke er i stand til å se annet enn en kongevogn som humpet av gårde [...], kan dikter og konge forenes i en langt dypere innsikt» (Storsveen 2004: 425).

Spørsmålet er om ikke diktet også byr på andre potensielle lesninger. Problemet med de tidligere lesningene er at de leser diktets andre del som løsrevet fra resten. Den første delen kan imidlertid kaste et annet lys over diktet som helhet. For det første fordi skalden fremstår som mer selvhevdende enn ydmyk. For det andre fordi skalden gjennom sin beskrivelse av egen diktning maner til et kritisk blikk nettopp på diktningen. I begge tilfellene dreier det seg om aspekter som enten rokker ved det gitte autoritetsforholdet eller på annet vis nyanserer det. Disse aspektene får man frem nettopp ved å imøtegå Kabells påstand om at man i diktet finner en betingelsesløs hyllest fra en ydmyk skald.

¹⁷⁹ Ustvedt har ellers ingen særlige karakteristikk av diktet, men gjengir heller Carl Johans oppfatning av det (se Ustvedt 2008: 348-350). For ordens skyld kan det nevnes at Storsveen forholder seg til den tidligere utgaven som inneholder de samme betraktningene (se Ustvedt 1994: 340-342).

¹⁸⁰ Wergeland var utdannet teolog. I forfatterskapet gikk han imidlertid langt sin egen vei i det teologiske, noe som kommer særlig til uttrykk i *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830). Det, sammen med hans offentlige innsats som førte han inn i stadige rettsstrider, resulterte i at han aldri fikk en stilling som prest. Men han forsøkte altså stadig.

¹⁸¹ For Wergeland ble dette likevel ikke bare positivt. Jørgen Sejersted påpeker at dette senere førte til «et bittert brudd med hans republikanske og patriotiske miljø» (Sejersted 2014b: 294). Gjennom jødesaken forsøkte Wergeland å bevise at hans holdninger hva gjaldt det politiske fortsatt var de samme, noe som kommer frem i et brev til Ridderstad: «Min sidste politiske Idræt er et vidtløftigt Toleranceforslag til Forandring i Grundlovens Banlysning af Israels Børn, affattet i en Aand, som noksom viser, at jeg ikke har forandret mig [...]» (SS V, 1. b.: 229).

6.3 Skalden som autoritet

Skalden har foreløpig blitt karakterisert som en ydmyk skald som søker kongens forståelse. Denne karakteristikken slår sprekker dersom man leser spørsmålene som avslutter første del av diktet retorisk, det vil si spørsmålene som jeg i gjennomgangen leste som reelle spørsmål.¹⁸² Jeg tillater meg å sitere dem på ny:

Konge! hvad, om dine Bolde
ei som Skjalden af Dig holde?

Hvad, om Kjærligheden svigter
før din Ridder end din Digter?
Hvad, om Æreporten lued
usselt mod det Syn, han skued?
(221)

Lest retorisk fremstår skalden som selvhevdende snarere enn ydmyk, han fremstiller seg langt på vei som et misforstått geni, og han trer mer og mer frem som en agitatorisk romantisk helteskikkelse (jf. blant annet Thorslev 1962: 22 og jf. 1.3). Forstått på denne måten er ikke skalden en som skal angre sine gjerninger. Skalden er tvert imot et offer for «unjust restrictions» (Thorslev 1962: 22). Det er følgelig ikke skalden selv som bør endre seg (eller diktningen) for å imøtegå bannlysningen, og en følge av denne lesningen er at forsoningen derimot hviler på en form for endring, et klarsyn eller en omvendelse hos *kongen* selv.

Skalden gir endog forholdvis klare retningslinjer for hvordan kongen ideelt sett bør være. Dette gjør han gjennom å tegne opp menneskegrupper som står som en

¹⁸² Denne lese måten er inspirert av de Mans tanke om at spørsmål kan leses som både reelle og retoriske. De Man tar utgangspunkt i spørsmål som vanligvis blir lest retorisk og forfekter tanken at dette ikke må være slik, og at dette igjen skaper en spenning i teksten: «The same grammatical pattern engenders two meanings that are mutually exclusive» (de Man 1973: 29). I min lesning har de Man fungert som en påminnelse om det tvetydige som hefter ved retoriske spørsmål, altså har jeg kun videreført hans forholdsvis enkle grunnpoeng. Hos de Man selv får det at man kan lese et spørsmål på to gjensidig undergravende måter, større konsekvenser. Det blir noe som viser «*not* that sign and referent are so exquisitely fitted to each other that all difference between them is at times blotted out but, rather, since the two essentially different elements, sign and meaning, are so intricately intertwined in the imagined 'presence' that the poem addresses, how can we possibly make the distinctions that would shelter us from the error of identifying what cannot be identified?» (de Man 1973: 30, forfatters kursivering).

motsetning til han selv, og det i et så lite fordelaktig lys at kongen ikke burde identifisere seg med andre enn skalden eller de verdier skalden løfter frem som de viktigste. Fra et autoritetsperspektiv er dette interessant fordi skalden påberoper seg definisjonsmakt. Skalden er normgiver for godt og mindre godt. Dette fører med andre ord til at autoritetsforholdene omkalfatres.¹⁸³

Første gang skalden opptrer som normgiver i den forstand, er når skalden tegner opp seg selv som motsetning til kongens råds menn. Skalden antyder langt på vei at kongens menn kjennetegnes nettopp av de idealer han selv avviser: Kongens menn er slike av hvem man kan kjøpe kjærlighet. Selv har skalden avvist at han vil bli ridder, mens kongens menn ikke har samme høyverdige dyd. De er jo nettopp «Riddersmænd» (221). Kongen bør følgelig erkjenne at verdiene som kjennetegner jeget og jegets diktning, er de *rette* verdiene.

Det er imidlertid ikke bare kongens menn som blir tegnet i et uheldig lys i dette diktet. Man finner også en kategorisering av mennesker i visjonær og ikke-visjonær, altså de som *ikke* har innsyn i en annen verden. Det er særlig i diktets andre del at motsetningen og ikke minst vektingen av gruppene kommer til uttrykk. Dette skjer idet skalden vender seg fra visjonen til det herværende og beskriver den øvrige folkemengden som tar imot Carl Johan. Det som blir vektlagt i denne beskrivelsen, er nettopp at denne folkemengden ikke er visjonær. Dette er strofe 40-41 i diktet:

Folket dog ei saae, ei hørte
andet end at Kongen kjørte.

Synets Herlighed sig fulgte
for den Flok, som Vognen fulgte.
(223)

Det er imidlertid først i den påfølgende strofen beskrivelsen skifter karakter. Den blir mindre nøytral, rett og slett mindre fordelaktig:

¹⁸³ Via Thorslev kan man si at det slett ikke er uvanlig for den romantiske helten å ønske en slik autoritetsposisjon. Dette slutter jeg av hans påpekning av at «the will to be God» er et av de essensielle aspektene ved den romantiske helteskikkelsen (Thorslev 1963: 256).

Gabende de blinde Stakler
saae af Rækken kun dens Fakler.
(224)

Riktignok er det slett ikke uvanlig å gape når man ser noe for eksempel imponerende, oppsiktsvekkende eller forbløffende. Samlet gir imidlertid ikke beskrivelsen slike nøytrale konnotasjoner. Når 'gabe' settes sammen med «blinde Stakler», konnoterer det snarere en annen betydning som er listet i ordboken, nemlig der *gape* blir sett «som tegn paa fjogethed, stupiditet» (*Holbergordbog*). Også i *Bokmålsordboka* forklares «gape» med blant annet «stirre dumt, kope». Man kan kanskje ikke slå fast at skalden gir en utvetydig *negativ* beskrivelse av det øvrige folket, men den er iallfall ikke nøytral eller positiv i den forstand at skalden ønsker dette som en selvkarakteristikk. Denne forståelsen blir som antydning opprettholdt også i beskrivelsen «Stakler», en beskrivelse som kan forklares som «menneske [...] som man *har ondt af*, fx fordi det er ulykkelig, forkomment eller hjelpeløst» (*Den Danske Ordbog*, min kursivering). *Bokmålsordboka* støtter også denne forståelsen. Der forklares en *stakkar* som en «hjelpeløs, ynkelig person». Beskrivelsen av folkemengden har for øvrig også Storsveen blitt forbauset over. Observasjonen er markert med utropstegn, men er likevel plassert i en parentes, og Storsveen lar det forbli med bemerkningen: «('de blinde Stakler' kaller [Wergeland tilskuerne]!)» (Storsveen 2004: 425). Selv mener jeg denne karakteristikken er viktigere enn som så.

Skalden har muligens sympati med det åndsfattige folket, men det må være klart at man i denne todelingen bør ønske å være som skalden selv. At det å være visjonær er langt bedre enn ikke å være det, støttes dessuten også av den påfølgende strofen som nettopp starter adversativt med 'men'. Dette underbygger at det er en klar todeling, og den som står som motsetning til det gapende folket, er ikke bare skalden, men altså også kongen:

Men i Kongens Barm sig rørte
alt hvad Skjalden saae og hørte.
(224)

Dermed nærmer jeg meg også et sentralt poeng, nemlig hvilke *konsekvenser* denne todelingen har for relasjonen som tegnes mellom skalden og kongen. Sagt med andre

ord: Hvilke følger ville det hatt dersom skalden *ikke* kunne bekrefte at kongen var en med innsyn? Følgene måtte nødvendigvis blitt at den karakteristikken skalden gir de øvrige uten innsyn, ville rammet kongen selv. Dette tydeliggjør at det i dette diktet, iallfall i skaldens egne øyne, er skalden selv som har definisjonsmakt, og følgelig trer han frem som autoritet.

En videre følge ved denne selvhevdelsen og troen på *seg selv* som normgiver og autoritet er at det synliggjør at skalden *ønsker* kongens gunst og bekreftelse, men han *trenger* den ikke. Dette aspektet mener jeg blir enda tydeligere dersom man sammenligner med andre Wergeland-dikt som har samme utgangspunkt som «Kongens Ankomst», nemlig en klage over et farsfravær. Dette synes å være en tilbakevendende tematikk i forfatterskapet, men like fullt med en endring i hvorvidt farsbekreftelsen er nødvendig sammenlignet med bare ønsket.

6.3.1 Skaldens vekting av kongens gunst

Spørsmålet om farsnærværet oppleves som nødvendig eller unødvendig, og om det oppleves som ønsket eller uønsket, er viktig i et autoritetsperspektiv, fordi det sier noe om hvilken posisjon autoriteten blir gitt. Heri ligger en rekke muligheter i synet på autoritet: Autoritet kan være ønsket og nødvendig, noe som er en oppvurdering av autoriteten. På den annen side kan autoriteten være uønsket og unødvendig, som åpenbart er en nedvurdering. Men autoriteten kan også være uønsket, men nødvendig, og på tilsvarende vis kan autoriteten være ønsket, men ikke nødvendig. Begge de siste mulighetene innebærer både en oppvurdering og en nedvurdering av autoritet, og det er den siste som er mest beskrivende for «Kongens Ankomst».

Muligens kunne man kastet lys over dette aspektet i «Kongens Ankomst» også ved å trekke inn de andre diktene som undersøkes i avhandlingen. I denne lesningen vil jeg likevel trekke inn et annet dikt, nemlig *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830), siden teksten har til felles med «Kongens Ankomst» at man finner en tydelig *klage* over den konkret tilstedeværende farsfigurens fravær, over hans distanse. I «Cæsar» finner man for så vidt den samme klage, men der er den av metafysisk karakter.

I *Skabelsen, Mennesket og Messias* er farsfraværet og konsekvensen av dette fraværet svært sentralt. Heddy Breien har vist hvordan både «mennesket [Adam] og ånden [Phun-Abiriel] føler seg forskutt av sin far» (Breien 1996: 112). Tittelen på hennes studie, «Hvi seer jeg da ei min Fader», er da også et sitat fra sistnevnte (jf. SS II, 2. b.: 15). Selv har jeg i masteroppgaven min vist hvordan det selvsamme farsfraværet preger relasjonen mellom Cain og Adam, men med den forskjellen at det ikke dreier seg om «en grunnleggende metafysisk uro og et filosofisk savn av klarhet» som i Phun-Abiriels og Adams tilfelle (Stengrundet 2012: 58). Cains situasjon skiller seg ut ved at Adam er en «tilstedeværende og deltakende karakter», og det dreier seg følgelig om «en psykologisk faderløshet» (Stengrundet 2012: 58). Slik sett er det sistnevnte relasjon som i størst grad fungerer som en parallell til situasjonen i «Kongens Ankomst».¹⁸⁴

For Cain er det slik at han stadig søker farens gunst, og her står han i konkurranse med Abel. Adam plasseres slik sett i en posisjon mellom to sønner som begge søker hans gunst. Jeg har tidligere påpekt at Carl Johan blir plassert i en lignende mellomposisjon i «Kongens Ankomst», det vi si mellom skalden og kongens menn. Utfallet i diktene er ulikt: Der Adam svikter og aldri kommer sin sønn Cain i møte, skjer det nettopp en forsoning mellom autoritet og 'sønn' i «Kongens Ankomst». Men spørsmålet handler ikke egentlig om hvordan Carl Johan og Adam reagerer. Spørsmålet som kaster lys over autoritetstematikken, er snarere spørsmålet om hvordan de som står i den sønnlige posisjonen, reagerer eller handler.

I *Skabelsen, Mennesket og Messias* er det Adam som bestemmer at familien skal endre sin måte å leve på, og det på en slik måte at det står i strid med både hans eget og Cains egentlige vesen. Det er dette som fører til distanse mellom far og sønn. Cain forsøker likevel å innrette seg etter farens bestemmelser, til tross for at det gjør at han føler seg degenerert som den kastrerte hingst som befinner seg i nærheten, og som vekker hans avsky:

¹⁸⁴ Dette farsfraværet blir sentralt for Kristus-skikkelsen som opptrer senere i teksten, slik det kommer frem i følgende sitat: «Min Gud! min Gud! Du skulde mig forlade!?» (SS II, 2. b.: 512). Også i dette tilfellet dreier det seg om en metafysisk uro. Med andre ord er det fortsatt Cains situasjon som fungerer best som parallell. Det understreker imidlertid poenget om at tematikken må ses som sentral i verdensdiktet.

[...] o! o!
saa usel ligner du . . væk fæle Syn!
væk fæle Syn af Liv! . . saa usel, dog
du ligner Cain, Mandens Førstefødte . .
(SS II, 2. b.: 154)

Det er på grunn av far-sønn-relasjonen denne følelsen oppstår. Det skjer fordi Adam har bestemt hvordan de skal leve, og fordi Cain søker å oppfylle farens ønsker for slik igjen å komme nærmere den faren han idealiserer og i utgangspunktet er lik.¹⁸⁵

Sammenlignet med Cain stiller skalden i «Kongens Ankomst» i en helt annen kategori, til tross for at det starter forholdsvis likt. Skalden har kommet i unåde hos Carl Johan, og han virker i utgangspunktet ydmyk i sitt ønske om å utviske den distansen som har kommet mellom dem. Forskjellen ligger imidlertid i at skalden ikke går på akkord med seg selv. Dette blir særlig tydelig i diktets første del, for der blir det klart at skalden slett ikke tar sikte på å endre seg for å komme kongen i møte. Tvert imot mener skalden det er den selvsamme diktning som førte til splid, som skal føre til forsoning. Skalden tviholder på sin diktning og unndrar seg endring ved å hevde diktningens natur. Som nevnt innledningsvis ville det vært naturstridig å forby «Flodens Flugt» (220). Til sammenligning er imidlertid Cains vesen like mye natur som skaldens diktning, men Cain forsøker likevel å endre seg, det vil si avfinne seg med det som for han er unaturlig, ene for å oppnå farens gunst. I tillegg kommer også det jeg understreket ovenfor, nemlig at skalden ikke lar kongen bestemme rett eller feil, men selv påberoper seg definisjonsmakt. For Cain er det mye mer uklart hva som er rett og galt.

Begge de nevnte momentene underbygger tanken om at autoritetsforholdet i «Kongens Ankomst» ikke er like avgjort som man i utgangspunktet ville anta. Riktignok er det foreløpig ikke vist at skalden på entydig vis trer frem som autoritet (over)for kongen, noe jeg derimot vil befestе nærmere i det følgende, men i det minste kan man foreløpig si at autoritetsforholdet har blitt nyansert ved at skalden nok ønsker, men ikke egentlig *trenger* kongens gunst, og dessuten ved at han er selvhevdende i kraft av at han ikke er villig til å gå på akkord med seg selv for å få denne gunsten. Det siste blir for øvrig

¹⁸⁵ For en grundigere analyse av relasjonen mellom Cain og Adam, se Stengrundet (2012: 38-63).

støttet av skaldens insistering på at han som dikter ikke lar seg kjøpe, hverken for penger eller ære (jf. 221).

6.4 Andre visjon som påbud

I gjennomgangen av diktets hovedlinjer antydte jeg at skaldens visjon av kongerekken muligens kunne oppfattes som hyperbolsk, nærmest komisk. På de avdøde kongene svulmer barmen, øynene lyser «kjækt» i hodeskallen og overgår endog kronenes også overdådige glans:

Kronerne som nye funkled,
Øjets Glands dem dog fordunkled.
(222)

Disse og andre beskrivelser kunne muligens skapt tvil om skaldens visjoner, slik han selv understreker at han *kan* la seg forvirre av idealene «som i Tryllespeilet maler» (220). Som tidligere nevnt blir likevel denne visjonen (angivelig) bekreftet av kongen. Ikke desto mindre maner skaldens forklaringer om hvordan diktningen arter seg til et vaksomt blikk på utlegningene hans. Et slikt vaksomt blikk gjør man etter mitt syn rett i å ha, og jeg vil først argumentere for at man bør ha det i lesningen av diktets andre visjon, altså den som skal tjene som en hyllest av Carl Johans sosial-politiske sider.

Man får følelsen av den samme overdrivelsen i den andre visjonen som i visjonen av de avdøde kongene. Personen som opptrer i skaldens visjon, er den mest fattigslige av alle, en gammel enke, og hun sitter totalt avskåret fra samfunnet, nemlig «i en Vraa, som Ingen kjendte» (224). Man kan i denne sammenhengen også legge merke til at beskrivelsen «Ingen» er uthevet gjennom stor forbokstav.

Det som likevel gir størst grunn til mistankens blikk, er overgangen til skaldens endelige spådom. Enken ser Carl Johans navn glitre i glørne (noe hun for øvrig gjør med ikke mindre enn «Glædeszittren»). For skalden er det klart at Carl Johans navn aldri har vært «[s]kjønnere illumineret» (225). Dette følger skalden opp med følgende proklamerings:

Skjønnere det aldrig brændte
end i Taarens Transparenter.
Derigjennem klart jeg kjendte
Himmelen, som, Carl, dig venter.
(225)

Uten diktets første del ville det kanskje vært vel vrangt å gripe fatt i denne strofen, men etter mitt syn støtter skaldens egen usikkerhet en lesning med mistankens blikk. Strofen skiller seg dessuten ut også formelt, for det første ved at den utgjør en av tre strofer som består av tre verselinjer, og for det andre ved at denne er den eneste med kryssrim. Denne utformingen medfører at tåren blir knyttet til *jeget selv*, og i denne strofen er det nettopp skaldens påstand om at han spår med grunnlag i et klarsyn han har fått gjennom «Taarens Transparenter», som jeg vil løfte frem. Dette kommer også av at tårens funksjon har vært diskutert i den tidligere Wergeland-forskningen.

I Wergeland-forskningen har det vært ulike meninger om hvorvidt tårer er klargjørende eller tilslørende. Diskusjonen starter med Frode Hellands (2003) lesning av *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840). I denne teksten finner man historien om Adrian som mister familien i en tragisk brann. I etterkant av brannen gjenfinner Adrian sin døde familie i noen blomster han har dyrket frem. Poenget er at når Adrian ser sin familie gjenoppstått i blomstene, er det gjennom tårefylte øyne:

Lad mig see med disse Taarer,
som med tusind Øjne klart,
som med alle Stjerners Fakler,
det Mirakel af Mirakler,
som er bleven aabenbart!
(SS II, 5. b.: 93)

Dette gjør at Helland stiller seg kritisk til gehalten i Adrians angivelige klarsyn: «Men den som ser gjennom tårer, slik at blikket multipliseres, er ikke en som ser klart» (Helland 2003: 184). I anmeldelsen av Hellands studie stiller Alvhild Dvergsdal seg kritisk til denne påstanden: «Til dette er å si at det er snakk om et *åndens syn* hos Adrian. Motivet med den opplysende tåre, sorgens klargjørende blikk, finner vi

allerede i flere av Wergelands tidligste dikt» (Dvergsdal 2004: 68, forfatters kursivering). Selv har jeg tidligere argumentert for at Helland har et poeng. Til Dvergsdals innvending er å si at teksten aldri på entydig vis bekrefter at familien har gjenoppstått i blomstene (jf. Stengrundet 2012: 68-69). Dessuten, og viktigere, finner man også eksempler i forfatterskapet der tåren er eksplisitt tilslørende. Som jeg viste i lesningen av «Cæsarís», finner man der et tydelig eksempel på dette:

Mit Øje bedrages. Hvad levner den rasende Død?

Et sorrigfuldt Øje bedrager sig let:

jeg saae gjennem Taarernes Regnbuenet

en Flod af de speilende Blommer saa rød?

En Val er den Eng, som blomstred saa frodig.

(SS I, 1. b.: 260).

Et øye fylt av tårer bedras lett, sier skalden i «Cæsarís», og det bedrar på selvsamme måte som skalden i «Kongens Ankomst» vedgår kan skje også hos han: Det tårefylte blikket forskjønner og estetiserer, og skalden i «Kongens Ankomst» er en som er troende til å la seg fortape i dette uten skrupler.

Visjonens sannhetsgehalt er med andre ord heller usikker, og denne usikkerheten og ikke minst det faktum at det i dette tilfellet i motsetning til den første visjonen dreier seg om en *fremtidsvisjon*, noe som i seg selv støtter opp om at visjonen ikke kan ses som en garanti, gjør at dette egentlig fungerer som en sterk *oppfordring* til Carl Johan om hvordan han helst skal styre. Nok en gang, og kanskje tydeligere enn tidligere i diktet, trer med andre ord skalden frem som en autoritet og normgiver snarere enn en underdanig og ydmyk undersått.

Etter min mening utgjør «Kongens Ankomst» en parallell til diktet til Carl Johan i *Digte. Første Ring* på dette punktet, slik Dvergsdal leser diktet:

Den statiske analogien brukes i diktet til Karl Johan indirekte til å formulere ideer om framtida, i en elegant sammenblanding av «er» og «bør». Det er kløktig gjort: det dristige poenget kan ikke møtes av en motreaksjon uten at kongen dermed plasseres seg i despotenes rekke og fratar seg selv sin egen storhet. (Dvergsdal 1991: 65)

I «Kongens Ankomst» plasserer riktignok ikke kongen seg i despoters rekker, men jeg mener altså at man finner igjen denne forskjellen mellom *er* og *bør*.¹⁸⁶ Det avsluttende poenget i min lesning vil dessuten bli at det selvsamme 'bør' faktisk også er til stede i den første visjonen, til tross for at jeg hittil i lesningen hovedsakelig har hevdet motsatt.

6.5 Den apostrofiske diktpraksis

Det er fristende å sitere Leif Johan Larsens formulering idet han i en lesning av Wergelands dikt «Til en Gran» spør seg om han ikke bekrefter den «harmoniserende, kristen-platonske resepsjonshistorien der Wergeland fremstår som mystiker» (Larsen 2002: 139). Jeg har gjort meg 'skyldig' i samme lese måte i undersøkelsen av relasjonen mellom konge og skald. Skalden har innsyn i kongen, han vet hva som rører seg i kongens indre, og derigjennom skjer en forsoning mellom dem. Distansen dem imellom blir brutt ned til fordel for gjenopprettet nærhet, altså det skalden savnet innledningsvis. Spørsmålet Larsen stiller, er imidlertid retorisk. Larsen «har et poeng i bakhånd», for han har «nemlig utsatt behandlingen av *apostrofen*» (Larsen 2002: 139, forfatters kursivering). Også «Kongens Ankomst» er klart apostrofisk, noe som blir tydelig blant annet i skaldens direkte anropelser av kongen: «Konge!» (221). I utgangspunktet er altså apostrofen, som også Larsen peker på, «den store hjelperen: Den harmoniserer» (Larsen 2002: 140). Poenget er at man kan forstå apostrofen på andre måter, og i likhet med Larsen vil jeg undersøke den apostrofiske diktpraksis med utgangspunkt i Jonathan Cullers velkjente artikkel «Apostrophe» (1977).¹⁸⁷

Først må jeg påpeke følgende: Det er slett ikke alltid apostrofiske dikt ender med harmoni, og det er oftest her man søker å plassere splittelsen når man undersøker apostrofen i romantiske tekster. Dette er et viktig poeng i Atle Kittangs Culler- og de Man-inspirerte utlegning av apostrofen og dens grunnleggende betydning i lyrikken.

¹⁸⁶ Som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, finner man denne dynamikken også i diktet til kong Oscar, bare enda tydeligere.

¹⁸⁷ Culler har gitt ut en omarbeidet versjon av artikkelen i boken *Theory of the Lyric* (2015). Poengene jeg skal benytte, ser hovedsakelig ut til å være uendret (jf. særlig Culler 2015: 225 og 235).

Kittang skriver at i «apostrofens grunnstruktur» ligger «søkinga etter identifikasjon eller forsoning» (Kittang 1998a: 87). «Apostrofens føresetnad» er imidlertid «prosopopeia», forklarer Kittang: «Der ein apostrofe ikkje får (direkte eller indirekte) ein prosopopeia som sitt svar (der påkallinga ikkje blir høyrte og besvara), vil det antropomorfiserande meiningssystemet vere truga av oppløysing» (Kittang 1998a: 93). For at forsoningen skal skje, må altså apostrofen bli besvart av en prosopopeia. I «Kongens Ankomst» betyr dette at Carl Johan i en eller annen forstand må gis stemme, og i utgangspunktet skjer dette i diktet. Ifølge Kittang fortøner det seg til sammenligning radikalt annerledes i Wergeland-diktet «Til Foraaret» der apostrofen aldri blir «stadfesta»: «Trivielt formulert: Eg'et får aldri svar på sine påkallingar» (Kittang 1998a: 94). Dette er ifølge Culler et svært vanlig resultat i apostrofiske dikt. I det hele tatt reflekterer det det vanligste endepunktet:

Apostrophe would figure this reconciliation of subject and object. But one must note that it figures this reconciliation as an act of will, as something to be accomplished poetically in the act of apostrophizing; and apostrophic poems display in various ways awareness of the difficulties of what they purport to seek. Poems which contain apostrophes often end in withdrawals and questions. (Culler 1977: 64)

«Kongens Ankomst» (og «Til en Gran») har slik sett sterkere harmoniseringstendenser enn apostrofiske dikt gjerne har.

Culler løfter imidlertid frem andre måter å forstå apostrofen på:

[T]his figure which seems to establish relations between the self and the other can in fact be read as an act of radical interiorization and solipsism, which either parcels out the self to fill the world [...], peopling the world with fragments of the self, or else internalizes what might have been thought external. (Culler 1977: 65-66)

Sagt med enklere ord: I stedet for å lese apostrofen som noe som skjer mellom et jeg og et du, kan man se det som at apostrofen «involves a drama of 'the ones mind's'» (Culler 1977: 66). Det er denne forståelsen av apostrofen Larsen har i bakhånd i sin

lesning av Wergelands dikt «Til en Gran» (SS I, 1. b.: 452-455). I diktet apostroferer jeg et granen som svarer med sang, og med grunnlag i Cullers teori kan Larsen trekke følgende slutning:

Med en slik forståelse av apostrofen blir det ikke granen eller naturen som synger salmer sammen med dikt-jeg'et, og Henrik Wergeland blir ikke mystiker. Han blir en skapende poet som har sterke naturopplevelser. (Larsen 2002: 140)

Et viktig spørsmål i denne sammenhengen må likevel bli om ikke en slik innfallsvinkel kan kritiseres på samme måte som jeg i avhandlingens innledning viste at de Mans allegoriske lese måte har blitt kritisert (jf. 2.2). I hvilken grad dreier det seg om en lese måte man *velger* sammenlignet med en lese måte teksten selv legger opp til? Larsen går på ett vis klar for denne kritikken når han understreker at en slik lesning «ikke bare [understrekes] av apostrofen» (Larsen 2002: 141). I diktet blir det klart at det dreier seg om et indre drama, skriver Larsen og trekker frem blant annet femte strofe som eksempel:

Tungsindig sidder paa sit Fjell,
en ledig Helt, en ubrugt *Tell*;
en *Byron* tidt, en *Platos* Sjel
i Folkets Sværm forgaaer.
(SS I, 1. b: 453)

Samtidig, tilkjennegir Larsen i det følgende, medfører denne forståelsen at man også må lese de øvrige strofene allegorisk, noe som i Larsens lesning betyr at også strofer som ikke i seg selv nødvendigvis er tydelige som allegorier for dikteren (eller diktningen, som også er et alternativ i Larsens lesning), må leses slik. For meg er det vanskelig å se hvordan for eksempel følgende skal kunne passe inn i en slik lesning:

Meer herligt Tempel staaer du der.
Blyhvide Dome Skyen er.
(SS I, 1. b.: 454)

Etter mitt syn blir dette en lesning som bare delvis lar seg forsvare, og som følgelig rammes av kritikken som ble formulert mot de Mans allegoriske lese måte, en lese måte

som jo er i slekt med Cullers apostrofeforståelse. Dette skal tjene til å synliggjøre en viss skepsis til å la teorien styre lesningen. Like fullt mener jeg en slik lese måte i det minste kan antydes som en mulighet i «Kongens Ankomst», med den konsekvens at også den første visjonen fungerer som påbud.

6.5.1 Første visjon som påbud

I utgangspunktet er det vanskelig å argumentere for at «Kongens Ankomst» kan knyttes til Cullers allegoriske lese måte. Det momentet i diktet som umiddelbart motsetter seg en allegorisk lesning, er Carl Johans «svar». Dette kommer av at skalden i diktet ikke apostroferer «en fraværende eller død person, en gjenstand, en abstrakt idé, et sted el.l. som om gjenstanden eller personen er levende og til stede», slik apostrofen blir forklart i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe, Refsum og Solberg 1997: 19, min kursivering). Tvert imot er Carl Johan spill levende og (fysisk) til stede, og som dette kan man i utgangspunktet vanskelig lese han allegorisk. Diktet motsetter seg også en allegorisk lesning med en nærmest manisk insistering på hendelsens realitet. Skalden slår fast at kongens hjerte «[v]ist¹⁸⁸ [...] slog ei sagte», og kongen føler det hele «tilvisse» (224). Etter mitt syn blir gehalten understreket i så sterk grad at det blir påfallende. Den gryende tvilen underbygges av at jeget hverken kan oppgi fysisk eller språklig kontakt med Carl Johan. Kongens taushet blir i det hele tatt påfallende dersom man tar i betraktning at de gjenoppstående kongene uproblematisk forkroppsliggjøres og gis stemme.¹⁸⁹ Følgene er dessuten dette: Carl Johan bryter ikke den allegoriske lesningen. Diktet kan altså leses som, med Cullers ord, radikal interiorisering og solipsisme (jf. Culler 1977: 66). Dermed kan diktet leses som at skalden egentlig tegner et bilde av seg selv, som jo er bildet av seg selv om visjonær skald.

Dette får videre konsekvenser for autoritetstematikken i verket. Det medfører en ytterligere understrekning av jeget som normgiver, fordi denne lesningen virker til en

¹⁸⁸ *Vist* svarer til dagens «visst» (*Den Danske Ordbog*).

¹⁸⁹ Disse for øvrig på en så overdrevet måte at tvilen reiser seg også her, bare motsatt.

endring fra det kontante (og hyllende) *slik er det*, til det mer autoritære *slik bør det være*.¹⁹⁰ Det er nemlig ikke lenger *gitt* at kongen er av de åndsrike visjonære.

Det er også verdt å merke seg at denne lesningen i ytterste konsekvens medfører at kongen risikerer å bli samme karakteristikk til del som det øvrige folket som ikke har innsyn. Dette er en ikke udelt positiv karakteristikk, slik jeg har påpekt tidligere. Tvert imot er den mindre fordelaktig. Følgelig er det ikke bare slik at skalden sier noe om hvordan det bør være. Han legger opp til en påfallende stor fallhøyde for Carl Johan. Følger ikke kongen skaldens instruks, risikerer han, med Dvergsdals ord, å frata «seg selv sin egen storhet» (jf. Dvergsdal 1991: 65). Iallfall risikerer Carl Johan *deler* av sin storhet, kan man kanskje tilføye, for hyllesten består unektelig av flere momenter som uansett blir stående. Sett med utgangspunkt i skaldens idealer, når han imidlertid ikke opp til skalden selv på alle punkt. Alt det sagt, så må det understrekes at dette er en *mulighet* som løftes frem i teksten.

6.6 Trådsamling

De to kongediktene er skrevet til to forskjellige generasjoner av Bernadottene. Som den påfølgende lesningen av «Hilsen til Konning Oskar (paa Sygelejet)» vil vise, er det en viss forskjell mellom diktene, særlig i at Carl Johans gunst synes å være viktigere for jeget enn Oscars gunst. Det personlige er tydeligst til stede i diktet som har blitt lest her, men det er også slik at skaldens personlige beundring for Carl Johan også er å finne i «Hilsen til Konning Oskar», påfallende nok. Det er imidlertid interessant at skalden avskriver nærhetens *nødvendighet* i «Kongens Ankomst»: Autoriteten ses som ønsket, men ikke nødvendig, noe som i seg selv både er en oppvurdering og en nedvurdering av autoriteten. I dette tilfellet er det kanskje helst en nedvurdering, i og med at skalden så tydelig understreker at han ikke er villig til å gå på akkord med egne verdier for kongens gunst.

¹⁹⁰ Bruken av *er* og *bør* er inspirert av Dvergsdal (jf. Dvergsdal 1991: 65 og n. 196).

En lesning med vekt på autoritetstematikken avslører også interessante fellestrekk ved de to kongediktene. For det første er det slik at ingen av diktene fremfører noen særlig kritikk av den monarkiske styreformen, ei heller tas det sikte på å undergrave kongemakten. I diktet som har blitt lest her, synes tvert imot kongen å være (potensielt) viktig, ikke bare for friheten generelt, men kanskje særlig for den samfunnspolitiske utviklingen. Også i dette diktet kan autoritet dermed knyttes til Isaiah Berlins begrep *positiv frihet* (jf. særlig 4.7). Jeg vil imidlertid ikke forfølge denne diskusjonen her. Riktignok blir Carl Johan løftet frem som frihetskonge, men selve diskusjonen om autoritetens sammenheng med frihet er ikke like tydelig til stede i dette diktet som i de to forrige. Som det vil vise seg, er de to kongediktene på linje med hverandre på dette punktet. I begge blir sammenhengen mellom konge og frihet slått fast uten større diskusjon. Andre alternativer, som for eksempel negativ frihet, blir ikke løftet frem. Ikke desto mindre støtter dette tanken om at diktets hovedinntrykk er at skalden er positivt innstilt til Carl Johan som person og som konge, og i dette diktet er det ikke nødvendigvis noen spenning eller motsetning mellom Carl Johans styre og skaldens idealer og ønsker.

Like fullt er diktet opprørsk. De to kongediktene har nemlig til felles at hierarkiet rokkes om på ved at Poeten selv blir lovgiver. Skalden posisjonerer seg dermed som autoritet overfor kongen(e). Et sideblikk på Percy Bysshe Shelleys essay «A defense of poetry» (1821/1840) vil kaste lys over denne tanken.

Shelley avslutter det nevnte essayet med følgende utspill: «Poets are the unacknowledged legislators of the world» (Shelley 2010). Denne påstanden kan forklares på følgende vis:

«legislators» because they frame the ideal laws for human perfection and urge society towards them by the exercise of imagination and compassion; «unacknowledged» because not only does society not recognize their true worth, neither do most poets. (Woodcock 1994: LII)

I «Kongens Ankomst» har et kritisk blikk på visjonene løftet frem Poeten som lovgiver. I det neste diktet, som også er et leilighetsdikt skrevet i forbindelse med et kongebesøk,

skal jeg vise at det enda en gang er gjennom visjonene denne omkalfatringen, som jeg vil kalle et kulturelt opprør, går i stand.

7 «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)» (1845)

Kong Oscar I (1799-1859) var Carl Johan og Desiderias eneste sønn. Han overtok tronen ved farens død i 1844 og satt offisielt som norsk og svensk konge helt til sin egen død. I historiske og biografiske fremstillinger av Norges konger blir Oscar beskrevet som både reform- og norskvennlig. Allerede fra starten av hans regjeringstid ble Norge langt på vei totalt likestilt med Sverige, slik Johan Hjørt påpeker:

Noe av det første [kong Oscar] gjorde etter at han tiltrådte som konge, var å få gjennomført en del forandringer, som man i ettertid kanskje kan si var av symbolsk karakter, men som gjorde slutt på forhold som for den norske opinion hadde vært kraftige irritasjonsmomenter. Det gjaldt om Sverige eller Norge skulle nevnes først i kongens norske titulatur, likestillingen av de to lands riksvåpen i unionsvåpenet og eget norsk orlogsflagg. Det viser kongens selvstendige dømmekraft i forhold til den svenske opinion at han løste disse spørsmål i norsk favør. (Hjørt 1995: 240)

Oscars liberale sider var imidlertid ikke hovedsakelig knyttet til det storpolitiske, men til «det økonomiske og sosiale liv», som fengselsvesenet, kvinners stilling i samfunnet, folkeskolen og religiøse forhold. Som kronprins skrev da også Oscar en bok om fengselsvesenet, *Om straff och straffanstalter* (1840), en bok Wergeland senere oversatte (Hemstad 2008: 164, SS IV, 3. b.: 86-211).

Wergeland var selv syk da Carl Johan døde, og han levde ikke mer enn ett år inn i kong Oscars regjeringstid. Historien om kongens videre styre og ettermæle er dermed ikke videre aktuell for Wergelands diktning. Endringene han opplevde, vakte imidlertid stor begeistring, ifølge tidligere Wergeland-forskere (blant annet H. Beyer 1946: 285, Storsveen 2008: 329). Man kan iallfall slå fast at Wergeland tidlig ble oppmerksom på arveprinsens liberale sider. Han dediserte frihetsdiktet *Spaniolen* (1833) til Oscar, og

han sendte arveprinsen en utgave av den radikale samlingen *Digte. Anden Ring* (1834).¹⁹¹

Oscar har også satt konkrete spor i Wergelands forfatterskap, både som kronprins og som konge.¹⁹² Allerede i *Digte. Første Ring* (1829) finner man et dikt skrevet om og til Oscar: «Til Oscar. Norges og Sveriges Kronprinds». Senere eksempler er diktet «Det frigjorte norske Unions- og Orlogs-Flag» som ble skrevet i forbindelse med Oscars flaggresolusjon. Videre finner man dessuten et dikt om og til den nye kongens valgspåk: «For Ret og Sandhed! Hans Majestæt Kong Oscars Valgsprog. Folkevisen».¹⁹³ Endelig skrev han diktet som skal leses her, nemlig «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)». Diktet er et leilighetsdikt skrevet i anledning kongefamiliens besøk i Norge i februar 1845.¹⁹⁴

Diktet handler imidlertid ikke bare om Oscar og det faktum at Oscar skal komme. En annen kontekst som avtegner seg tydelig i diktet, er at det er skrevet av en syk dikter. Man kan regne diktet til forfatterskapets såkalte sykeleiedikt. Det ble skrevet på et stadium i sykdommen der Wergeland ennå hadde såpass med krefter at han tenkt på en «reise til det Sydlige», slik han skrev i et brev til sin far 11. februar 1845 (SS V, 1. b.: 281). At han var alvorlig syk, var det likevel ingen tvil om. Han skriver også at han må «kjæmpe med en lumsk og dræbende Sygdom, nemlig Forhærdelse i Lungen», og selv om han er «ret brav ved Kræfter», så «knuger [denne svære Kulde] ved mit Bryst» (SS V, 1. b.: 281). Da diktet utkom i februar 1845, hadde han alt ligget til sengs i «10 Maaneder!» (SS. V, 1. b.: 384). Wergelands tilstand gjenspeiler seg i diktet. Sykdom og død, og tilhørende alvor og angst, er sentralt, noe han selv har markert ved å tilføye «(fra Sygelejet)» i tittelen. Diktet uttrykker imidlertid ingen klarhet når det gjelder spørsmålet om hvor nært forestående døden er. Stedvis antydes det at den er forholdsvis

¹⁹¹ Örjan Lindberger mener for øvrig at dette er *naive* handlinger av Wergeland (Lindberger 1947: 76). Dette er nok en rettfærdig karakteristik, siden Oscar etter hvert fortonte seg som nokså lite radikal, men det er også delvis en etterpåkløkt betraktning.

¹⁹² Han har også satt sine spor i Wergeland-familien som sådan. Wergelands yngre bror er oppkalt nettopp etter arveprinsen (jf. Ustvedt 2008: 29).

¹⁹³ Både dette diktet og det forrige er skrevet til melodien «Ung Adelsteen paa Thinget stod». Sangen er hentet fra *Peters Bryllup* (1793), et syngespill skrevet av den danske dikteren Thomas Thaarup og tonesatt av den tyske komponisten Johann Abraham Peter Schulz.

¹⁹⁴ «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)», heretter «Hilsen til Konning Oskar», finner man i SS I, 3. b.: 414-418. Jeg vil kun oppgi sidetall heretter. Der hvor ikke annet er anmerket, er kursiveringene i sitatene Wergelands egne.

nær, særlig når diktjeget beskriver seg som «paa Grændsen» (416) og dessuten mener at døden som klemmer om hjertet, har klart å knuse det (415). Samtidig setter han sikkerheten i tvil med følgende utsagn: «*Hvis* alt hist min Grav er aabnet» (418, min kursivering). Avslutningsvis synes endatil døden å være forholdsvis fjern, siden jeget benevner himmelens ånder som «De i Fjernet» (418). Tanken om at det er en mulighet for å bli *frisk*, synes imidlertid fjern både i biografi og i dikt.

Det faktum at Wergeland selv var svært syk på tidspunktet da diktet ble skrevet, har vært en motivasjon for å undersøke det nærmere. Én konsekvens av dødsbevisstheten er at dikteren står langt friere til å si hva han vil. Diktet utgår, kan man si, fra en bevissthet om at han ikke lenger er underlagt den verdslige makten. Dette åpner for eksempel for at autoritetsforholdene i diktet ikke er like selvfølgelige som man kanskje kunne anta.

Denne tanken er inspirert av Marilyn Butler. Som jeg nevnte i avhandlingens andre kapittel, var hun en av de første som gikk i rette med romantikkens autonomiestetikk med nyhistorisme som teoretisk perspektiv (jf. 2.3). Hun påpeker at konteksten må tas i betraktning blant annet i den forstand at tid og rom setter grenser både for hva man til enhver tid kan si, og for hva man i det hele tatt kan *tillate* seg å si (Butler 1981: 9). Dette gjelder selvfølgelig absolutt alle former for tekst og tale, men det må være lov å påstå at det i særlig grad gjelder for omtaler av og henvendelser til maktpersoner. Jeg må dog presisere følgende: Jeg mener *ikke* at konsekvensen av denne biografiske situasjonen er at jeg får et «sannere» bilde av Wergelands egentlige mening. Jeg mener derimot at Wergeland står friere og kan tillate seg større romslighet også i fantasien.¹⁹⁵

I min lesning ønsker jeg å utfordre oppfatningen av at diktet enkelt og greit er en tradisjonell kongehyllest tilskrevet kong Oscar, slik diktet som oftest har blitt lest. Riktignok har diktet sterke innslag av dette, men spørsmålet er imidlertid hvor entydig hyllesten er. Jeg vil undersøke om relasjonen og hierarkiet som etableres mellom skalden og Oscar, er som forventet. Sagt med andre ord: Løfter skalden i diktet frem

¹⁹⁵ Jørgen Sejersted har vektlagt det samme i en lesning av et annet kongedikt, «Carl Johans Død», der Oscar står på trappene til å bli konge. Som jeg kommer tilbake til, er Sejersteds poeng at Wergeland trolig ikke næret en ukritisk beundring for Oscar, hvorpå Sejersted fremhever at Wergeland like fullt må «formulere seg på en måte som kan leses slik» (Sejersted 2014b: 303).

kong Oscar som en patriarkalsk autoritet? Som antydnet i forrige lesning vil svaret bli at selv om kongemakten som styreform ikke utfordres, stiller jeget Poeten over kongen. En liten tvil til om Oscar kan oppfylle skaldens forventninger, finner man også.

Mer eller mindre eksplisitt finner man også et annet autoritetsforhold tematisert i diktet, nemlig Oscars forhold til sin egen far, Carl Johan. Jeg vil undersøke denne relasjonen, og det er ikke til å stikke under stol at interessen for denne forskjellen spesielt, springer ut fra biografiens fremstilling av Bernadottene, der Oscar utvilsomt står i skyggen av faren. Biografiens fremstilling utgjør etter mitt syn et interessant bakteppe for lesningen av «Hilsen til Konning Oskar», og jeg vil derfor vie fremstillingene noe plass. Dette vil synliggjøre at for jeget personlig står Carl Johan høyere enn sønnen. Dette vil likevel ikke være på en slik måte at man kan påstå at jeget *ikke* beundrer eller hyller Oscar, en påstand som har blitt ytret i den tidligere forskningen. Viktigst er like fullt at fremstillingen sier noe om autoritet generelt, nemlig at det blir fremstilt som noe positivt.

Avslutningsvis vil jeg vise at diktet i større grad enn «Kongens Ankomst» rommer en politisk spenning i og med at diktet er mer unionskritisk enn man tidligere har vektlagt. Dette blir imidlertid aldri diktets hovedsak. Først og fremst vil jeg imidlertid klargjøre diktets hovedlinjer, som viser at diktet også er et hyllestidikt.

7.1 Diktets hovedlinjer

«Hilsen til Konning Oskar» består av 15 strofer og er formmessig et svært gjennomført dikt. Hver strofe består av åtte verselinjer, hovedsakelig med omsluttende enderim (AbbACDDC). Unntakene finner man i tredje og fjerde strofe der siste halvdel har kryssrim (AbbACDCD). Verselinje to og tre har i samtlige strofer mannlig utgang, mens de øvrige har kvinnelig, og rytmen er gjennomgående firetaktet trokeisk, altså består diktet av såkalte wergelandtrokeer.

Ut fra diktets overordnede handling går det an å dele det i to. Denne todelingen springer ut av diktjegets kunngjøring om et omslag når det gjelder en av diktets

hovedtematikker, som er forholdet mellom diktning, død og inspirasjon. Det er følgelig et metadikt som gjennomgående kommenterer sin egen tilblivelseshistorie. Mer konkret kan man si at diktet handler om en skald som er så syk at han ikke kan dikte. I de ti første strofene beskrives denne trøstesløse tilstanden, samtidig som man også finner anslag til kamp mellom liv (eller kunst) og død, en kamp som blir aktualisert fordi kong Oscar skal komme. De fem siste strofene, altså strofene etter omslaget, er jegets lovsang til kong Oscar. En grundigere gjennomgang vil avsløre at diktet er mer komplekst enn som så.¹⁹⁶

Diktet begynner rett på sak. Allerede i åpningsverset blir det klart at jeget er en skald som ikke lenger kan «kvæde» (414). Årsaken til denne håpløse tilstanden blir tilkjennegjort i de påfølgende verselinjene. Døden klemmer om hjertet, og hjertet er kilden som diktet springer ut fra. Den personifiserte døden suger livskraften ut av hjertet, den «lædsker fuldt sin Tørst, / sugende [Hjertets] siste Væde» (414). I den første strofens andre del settes det også en sjangerdiskusjon i spill. Skalden skiller nemlig mellom ulike sjangre idet han sier at han ikke lenger kan synge, kun *be*. Det er det eneste han makter, og dessuten er det også det han må, nettopp på grunn av den nært forstående døden: «Sjælen [...] selv mod Dommens Vrede / hvert af sine Suk tiltrænger» (414). Situasjonen som blir tegnet opp i denne første strofen, virker håpløs. Det lover ikke godt, hverken for fremtidig sang eller for fremtidig liv på jorden.

Den påfølgende strofen varsler like fullt et brudd eller en endring allerede med åpningsordet «men». Det er tanken om at alt håp for sangen er ute, som blir imøtegått, for når jeget får beskjed om at Oscar og familien skal komme, skjer en endring: «o, da bankede mit Hjerte» (415). Dette banket, eller disse bankene, blir et friskt tilløp. En sammenheng mellom diktning og natur blir understreket i følgende sammenligning som skaper et bilde av hjertet som en egentlig sunn naturkraft:

liig en Bølge, kvalt af Stene,
stængt i grusomme Cisterne,

¹⁹⁶ Gjennomgangen står stedvis i gjeld til T. Vetlesens og David Faye Knudsens kommentarer til diktet, men dog med enkelte uenigheter (se Vetlesen 1899: 47-52 og Knudsen 1906: 100-101).

skjønndt den sprang af Fjeldets Kjerne,
fostret under Skovens Grene!
(415)

Vel er diktningen fortsatt uforløst, for bølgens lystige løp blir kvalt og innestengt av det grusomme stengselet (jf. «Cisterne») som døden har dannet rundt hjertet, men denne opplevelsen skaper like fullt et håp om at sang fortsatt er mulig.¹⁹⁷

I de to første strofene settes med andre ord situasjonen som skal bli et tema diktet igjennom: kampen mellom liv og død og det jegets tilstand innebærer for diktergjerningen. Kampen blir tegnet gjennom kontrasterende metaforkretser som utvider seg i løpet av diktet: Friskt hjerte og strømmende vann er knyttet til liv og diktning, og denne metaforkretsen står som kontrast til sykt hjerte, stein og stengsler som er knyttet til kroppslig og dikterisk død. I diktets begynnelse har døden overtaket, og jeget ser i første strofe ut til å ha overgitt seg til denne skjebnen. I diktets andre strofe aner man likevel at det går mot en kamp mellom sykdommen som kryster og vil knuse hjertet, og hjertet som vil sprengre sykdommens stengsel. Den eneste måten hjertet kan vinne på, er ved at det blir så inspirert at det klarer å sprengre seg ut fra dødens stengsel. Hvis så skjer, kan da også diktningen, det vil si sangen, ikke bønne, strømme fritt som før. Jeget ønsker seg med andre ord vekk fra dødens klaustrofobiske fengsel og til en skaldeposisjon som han på grunn av sykdom er utestengt fra. Nyheten om kongefamiliens komme og reaksjonen nyheten utløser, viser at det er håp om endring, og skalden som i første strofe ser ut til å ha avfunnet seg med at dikterlivet er over, viser seg fra en ganske annen side i diktets videre gang.

Glimtet av inspirasjon og det bebudete kongebesøket blir et insentiv til å utfordre dødens grep om hjertet. Jeget viser i det hele tatt en langt større kampvilje enn tidligere når han begynner tredje strofe med følgende insisterende apostrofering av dødens stengsel: «Brist! o brist! Thi Oskar kommer. / Til et Kvæde bliv, min Bøn!» (415). Han forsikrer dessuten Oscar om at hans navn står i blomster i den «bunde Bølges Løn»,

¹⁹⁷ *Cisterne* er en «beholder til (opsamling og) opbevaring af vand» (*Den Danske Ordbog*, jf. også *Bokmålsordboka*).

altså skjult inne i jeget. Slik dreier det seg ikke i utgangspunktet om jegets *syn* på Oscar, det dreier seg heller om at jeget ikke makter å uttrykke dette dikterisk.

I strofens avslutning bedyrer skalden hvordan det ville vært, dersom han bare hadde vært frisk:

Vældet, Dødens blege Kvader
knuger alt, da sprang iveiret,
tonende som naar din Fader
over Fiendehjerter seired.
(415)

Nåtidssituasjonen er klar: Sykdommen, som igjen knyttes til stein (kvader), er sterkest, den knuger alt.¹⁹⁸ «Vældet» hører til den andre metaforkretsen. Det betyr et «vand fra jordbunden der strømmer eller springer ud på overflaten» (*Den Danske Ordbog*). Poenget må bli at hvis jeget fikk stengselet til å briste, ville bølgen strømmet, og det ville tonet på samme måte som når Carl Johan seiret over fiendehjerter. Oscar ville med andre ord blitt møtt med diktning som hadde den samme tonen som diktningen hans far ble møtt med når sistnevnte enten seiret over eller vant til seg sine fiender. Muligens spiller sammenligningen på jubelen nordmennene møtte Carl Johan med idet Carl Johan omsider vant deres hjerter.¹⁹⁹

I strofe fire beskriver skalden hvordan Carl Johan har en posisjon i hans hjerte mens (eller som?) Oscars egen familie har en plass i Oscars hjerte:

Ja, *Hans* Aasyn stod der præget
i mit Hjertes klare Brønd,
Josefine, Søn for Søn
og din Datter ved *dit eget*!
(415)

«*Hans*» peker nettopp mot «din Fader» i foregående strofe. Spørsmålet er om jeget har *hele* Bernadotte-slekten i sitt hjerte (den «klare brønd»). Etter mitt syn er det ikke dette

¹⁹⁸ En *kvader* er en «firkantet byggesten tilhugget af natursten» (*Den danske Ordbog*, jf. også *Bokmålsordboka*)

¹⁹⁹ En slik lesning har historiske forelegg, slik jeg nevnte i forbindelse med «Kongens Ankomst». Også der er jubelbrølet som kongen blir møtt med, skrevet inn i diktet (jf. 5).

teksten sier. Det som står, er at hans kone Josefine og barna står ved *Oscars* hjerte («*dit Eget!*»)²⁰⁰ Like fullt er det hele den bernadotske slekt som innlemmes når jeg i strofens neste del ser for seg hvordan det hele skulle fortont seg dersom skalden var frisk:

Ha, hvor skulde Aaren springe,
som om den til Himlen vilde
Dig og alle Dine bringe,
og sig selv i Lyst forspilde!
(415)

«Aaren» står pars pro toto for hjertet som i dette diktet er kilden diktningen strømmer fra, og hvis skalden var frisk nok, ville denne fått sitt utløp. Slik ville både kongen og hans familie blitt løftet opp mot det høye. Det er dessuten en kraftfull sammenligning dikteren byr på avslutningsvis i strofen når han beskriver hvordan den hypotetiske diktningen ville fortonet seg. Diktningen ville ikke bare folde seg ut, men den ville eksplodere «som om» den i samme stund eller etter at sangen hadde fått sitt utløp, ville ødelegge seg selv av ren glede («sig selv i Lyst forspilde»).

Fra strofer der jeget vender blikket mot fortid og hypotetisk fremtid, retter diktjeget seg mot nåtiden og det herværende igjen i femte strofe. Kampen mot døden ser ut til å fortsette, men skalden blir raskt avbrutt av et nytt og overraskende element:

Brist da, Steen! Hvad underjordisk
Tone suser fra mit Bryst?
Siden, Død, dets Draabe kryst --
hed som om den ei var nordisk!
Lyt da til de svage Toner,
Oskar, fra min knuste Bringe!
(415)

Jeget fremholder sitt ønske om at hinderet skal briste, men motsatt den tidligere tonen som gir inntrykk av en viss energi (jf. «Brist! *O* brist»), antyder «da»-et et mer utmattet

²⁰⁰ Vetlesen mener «*dit eget*» refererer til «Aasyn» i det foregående (Vetlesen 1899: 48). Dette gir etter mitt syn lite mening, men det viser at diktet er noe uklart på dette punktet.

drag. Det er som om følelsen av avmakt siger innover jeget. Idet avmakten slår inn, blir imidlertid diktet eksplisitt selvrefererende, for jeget blir oppmerksom på den sangen som er midt i sin tilblivelse. Med undring observerer han dette, og tonen er da heller ikke av sedvanlig art, tvert imot er den svak, susende og underjordisk, og den oppleves som fremmed («ei [...] nordisk»).201 Beskrivelsen av tonen som «underjordisk», peker mot at den kommer fra dødsriket, og at den så å si har døden innskrevet i seg.²⁰² Tonen fremstilles som en svak risling fra en dødssyk og feberhet skald.

I denne strofen erkjenner også skalden at sykdommen ikke lenger lar seg bekjempe. En bringe som er *knust*, lar seg ikke hele. Hittil har det pågått en kamp mellom død og liv (og dermed kunsten), der døden klemmer om hjertet (jf. «kryster»), mens den syke vil at dødens stengsel rundt hjertet, rundt diktningens kilde, skal *briste*. Her ser døden ut til å ha vunnet. Både bryst og bringe står som totum pro parte for hjertet som døden har krystet til det knuste. Samlet sett får man et inntrykk av at både dikter og diktningen er i ferd med å svinne hen, og jeget oppfordrer Oscar til å lytte til den eneste tonen han har igjen.²⁰³

Strofens to avsluttende verselinjer peker tilbake på den diktningen jeget mente ville blitt Oscar til del, dersom dikteren bare var frisk. Han erkjenner at en slik voldsom diktning, som ville løftet frem både dikter og konge, ikke er mulig. Likevel innehar skalden et håp om at denne svake tonen vil bidra til at han i det minste kan presse seg inn blant de mange som elsker Oscar:

Jeg kan mindst mit Hjerte tvinge
mellem dine Millioner.
(415)

²⁰¹ Jeg må raskt presisere at dette ikke er det omslaget som jeg har omtalt tidligere. Det endelige omslaget skjer først senere i diktet.

²⁰² De dødes oppholdssted ligger dypt under jorden i mange trosforestillinger (jf. *underverden* i *Store Norske Leksikon*). Med beskrivelsen «underjordisk» kan jeget sikte til for eksempel Hades.

²⁰³ Vetlesen tolker innskuddet «Siden, Død, dets Draabe kryst» som en bevissthet om at også denne tonen vil senere (jf. «siden») bli krystet av døden. Han skriver iallfall følgende: «Siden [betyr] naar denne min sang er endt» (Vetlesen 1899: 48). Jeg mener derimot at «siden» ikke betyr senere i dette tilfellet, men «i tiden derefter», det vil si tiden etter at døden har knust hjertet (jf. *Den danske Ordbog*). Det vil si at jeg mener jeget uttrykker en erkjennelse av at kampen mellom liv og død må ses som avgjort, men at han overraskende nok har en tone til tross for at døden har vunnet.

Slik sett har jeget igjen avfunnet seg med situasjonen, han har erkjent hva han kan gjøre, og hva han ikke kan gjøre. Diktet har med andre ord etablert seg som dikt og kan begynne å bli det det skal være, så langt det kan den svake tonen tatt i betraktning. Det viser seg at det skal være et visjonsdikt, slik det avsløres i neste strofe. I den fortsatte apostrofen til Oscar gir skalden uttrykk for hva han vil meddele kongen:

Jeg vil hviske i dit Øre,
at jeg Himlen alt har seet.

(416)

Videre i strofen og i de to påfølgende gjør så den syke det han selv bebuder, han beskriver det himmelske paradys. Beskrivelsen er uttrykt i preteritum, og følgelig er det ikke et sammenfall mellom uttrykk og opplevelse, men en gjengivelse av en tidligere grenseerfaring som jeget først nå gir uttrykk for. Det paradys som blir beskrevet, er til dels tradisjonelt teologisk, men også romantisk i og med at man gjenkjenner universalromantikkens organismetenkning. Forestillingen om himmelriket som den evige vår er godt kjent, så også harpespill og salige sjeler:

Salige, som jeg gjenkjendte,
hvilte i det Blaa i Klynge,
og til Hymnerne, de synge,
Harper lød, med Straaler spændte.

(416)

Mer romantisk særegen blir imidlertid utlegningen når skalden i det videre beskriver hvordan dyr og blomster har sjel. Fremstillingen får et panteistisk drag som er i tråd med en ikke uvanlig universalromantisk hierarkisk forståelse der alt har sjel, men mennesket rager over først dyr, deretter blomster.²⁰⁴ Både «Hjort og Hest [har] et Sjelefyrr» (416), og det har tydelig også blomstene:

²⁰⁴ Dagne Groven Myhren har vist hvordan tanken om en slik hierarkisk struktur i skaperverket er til stede både i *Skabelsen*, *Mennesket og Messias* og i *Mennesket*, det vil si i både det tidlige og det sene forfatterskapet. Med utgangspunkt i førstnevnte skriver hun følgende: «Skaperverket utgjør et hierarki der språknivået avgjør plasseringen i hierarkiet» (Groven Myhren 1991: 151). Hun påpeker også at det da ikke blir noen «prinsipiell forskjell på dyrets ånd og menneskets ånd, det er spørsmål om større eller mindre del av 'Guddomsgaven' og om 'grovere' eller 'finere Nervers Melkebølge'» (Groven Myhren 1991: 103). Hun understreker senere at «idéen om en hierarkisk struktur i skaperverket er beholdt i [*Mennesket*]» (Groven Myhren 1991: 124). På dette punktet finner man imidlertid spor av uenighet i forskningen, som dessuten kan knyttes til den overordnede diskusjonen

O, hvor lysteligt at skue
Hyacinther halvt besjælte,
Roser, som idrømme mælte,
Glimt af Geist i Nelkens Lue!
(416)

Til tross for synets herlighet vender skalden seg likevel fra det hinsidige til det herværende og jordiske i den påfølgende strofen. Her fortsetter skalden sin apostrofering av Oscar, men denne gangen enda mer inntrengende og dessuten med et utpreget livsønske. Dette livsønsket springer ut av en visjon om fremtidens Norge. Det er altså en parallell visjon til den foregående, men der den foregående var knyttet til det himmelske, er den nye visjonen knyttet til det dennesidige:

Men, hvor herligt end hint Fjerne,
-- *Oskar* lyt! O, *Oskar*, hør!
Oskar! før min Stemme dør --
nu jeg levte, o saa gjerne!
Thi det for mit Øje bæres,
at Du Norge skal velsigne:
Ved dit Scepter skal det rigne,
ved dit Sværd rundt Jorden æres.
(416)

Visjonen forteller jeget at kongen skal velsigne Norge. Ved Oscars septer skal landet gjøres rikt («rigne»²⁰⁵), og ved hans sverd skal Norge «æres», og dette insisterer jeget på at han så *inderlig* gjerne vil oppleve.²⁰⁶ Kursiveringen og gjentakelsen poengterer

om skiller i forfatterskapet. Yngvar Ustvedt er enig i at man i Wergelands naturlyrikk ofte finner oppfatningen om at dyr og blomster *har* sjel. Mens Wergeland tok visse forbehold i ungdomsdiktningen, er han etter 1838 «langt mindre tilbøyelig til å ta intellektuell avstand fra det han har erfart i inspirasjonens stund», ifølge Ustvedt (Ustvedt 1964: 153). Heretter blir dikteren langt mer tro sin overbevisning om at alt skapt har sjel, fortsetter han (Ustvedt 1964: 153). Selv har jeg ikke undersøkt dette skillet, men man kan iallfall slå fast at det er lite forbehold å spore i dette partiet av «Hilsen til Konning Oskar»: I dette tilfellet finner man ikke sammenligningens «som om» som så ofte ellers i diktet.

²⁰⁵ *Rigne* betyr å «gøre rig(ere)» (*Ordbog over det danske Sprog*).

²⁰⁶ Slik sett går diktet i en annen retning enn i diktet «Til Stella» som avslutter *Digte. Første Ring* (1829). Rolf Nettum peker på at i dette diktet reduseres «jordlivet [...] til noe ubetydelig i forhold til den himmelske herlighet» (Nettum 1992: 160), jf: «[Vi, Stella og jeget,] sænke bag os et Farvel / til vor Jord: en liden Taare / (Pragt nok for saa arm en Baare!)» (SS I, 1. b.: 220).

den ekspressive ladningen, slik for øvrig også T. Vetlesen påpeker at «[g]jentagelsen af dette udraab tilkjendegiver det følgende høie betydning» (Vetlesen 1899: 49). Jeget bedyrer endog at han ville glemme både smerter og «Edens Sletter» dersom han fikk oppfylt sitt ønske om å «se» fremtidens Norge under Oscars styre, altså få et innsyn i det fremtidige:

Ja, jeg glemte Edens Sletter,
badede i Fryd min Ve,
hvis jeg kunde *Oskar* se,
Oskar og Hans fire Ætter.
(417)

Jeg tolker «Hans fire Ætter» som hans sønner, ikke minst fordi Oscar to verselinjer senere beskrives som «den Helteynghels Fader» (417). På dette punktet skjer da også diktets store omslag:

Op! Skarlagensbannret flyde
om den Helteynghels Fader!
. . Ha! nu brast den tunge Kvader.
Oskar jeg en Sang kan byde.
(417)

I sitatet finner man først kongehyllest uttrykt tradisjonelt høyverdig i optativ modus. Deretter er det innskrevet en liten pause («...»). Det er som om jeget må kjenne etter hva som skjer, før han så beskriver det, og det som kommer, er den forløsningen jeget har lengtet etter fra starten av: Den «tunge Kvader» har bristet. Det lyriske «nu» underbygger at forløsningen skjer i selvsamme øyeblikk, og den gjentatte metaforbruken fra tidligere understreker utviklingen som har skjedd. Tidligere i diktet 'knuget' «Dødens blege Kvader [...] alt» (415), men nå har den bristet, og følgelig kan jeget by Oscar «en Sang», slik han klart og tydelig slår fast i første verselinje etter omslaget: «Nu kan Sangens Bølge springe!» (417).

Sangen består av visjonen om fremtidens Norge, som er et «sælt» syn. Samlet sett fremstår visjonen som en utdypning av synet fra den niende strofen der jeget så at Norge skulle velsignes og berikes ved Oscars styre. Visjonen, som strekker seg over

tre strofer, følger dessuten en implisitt tidsakse der det går fra idyll, til trussel, til kamp og endelig til seier.

Særlig den første strofen i sangen står som en parallell til den tidligere beskrivelsen av paradis, men motsatt salighetens idyll inneholder denne visjonen et bilde av den jordiske idyll. Idyllen viser Norge som en velfungerende jordbruks- og handelsstat med ljaar («Leer») i arbeid, møller i drift og seilbåter i fri fart (217). Dette, avslutter jeget med apostrofe til Oscar, «er en herlig Prisen / af dit Folks og dine Love» (418), og han sikter med det trolig til Grunnloven.

Den neste strofen i jegets sang er en som flere tidligere lesere har bitt seg særlig merke i, nemlig den der *friheten* blir satt eksplisitt i fokus:

Frihed! Landets Blod maa løbe,
Frihed! Hvor saa hvast et Sværd?
Frihed! Hvilket Folkefærd
skal Du ei i Lyset døbe?
Slavers dorske Flok sig rører
liig Rosmarerne paa Skjæret . .
Oskar, korsbetegn da Spæret,
naar Du Tidens Vaagnen hører!
(417)

Generelt kan man si at friheten er en viktig komponent i idyllen, men det er stridskultur innskrevet i friheten. Dette kommenterer for eksempel Herluf Møller, dog med et lite forbehold: «Betyder disse Linjer ikke, at det er Kampkulturen, der engang skal sejre, og at dette er Hjertet i Friheden?» (Møller 1915: 76). Følger man Odd Arvid Storsveen, vil dette være en Wergeland-tolkning som ikke bryter med forfatterskapet for øvrig. Denne viljen til å kjempe «frihetens sak» er velkjente toner fra Wergeland, om enn kanskje undervurderte, skriver han: «[D]et synes å være nokså undervurdert i Wergelandfremstillingen at han virkelig mente visse idealer var verdt å slåss og dø for» (Storsveen 2004: 321). I 1831, det vil si da stormene etter Julirevolusjonene herjet som

verst, skrev da også Wergeland selv at man «maa aldrig frygte for hvad Friheden koster. Den fødes, som det guddommelige Menneske i Kamp og Smerte» (SS III, 1. b.: 234).²⁰⁷

Samlet sett dreier strofen seg om kongens rolle i frihetens kamp.²⁰⁸ I første verselinje gjør skalden det klart at han ser det som et krav at nasjonen må være med og kjempe for frihet. Nasjonen har også gode forutsetninger for å gjøre en betydelig innsats i kampen for friheten, noe som er uttrykt i det retoriske spørsmålet i strofens andre vers. Det tredje og siste spørsmålet i strofen er noe mer uklart, men tanken er vel at Oscar skal døpe det norske folk i frihetens tegn, og at dette vil «bringe det til at legge [herlige egenskaber] for dagen» (Vetlesen 1899: 50). Alt dette er likevel egenskaper som foreløpig ikke er godt synlige, for «Slavers dorske Flok» er som treige hvalrosser²⁰⁹, men altså i en begynnende bevegelse («sig rører»). Vetlesen skriver at denne dorske flokken henspiller på «de under reaktionens tryk sukkende trælbounde nationer» (Vetlesen 1899: 50). Denne forståelse er også David Faye Knudsen enig i. Han ser det som de frie nasjonenes misjon «at utbrede friheden til alle folkeslag», men «endnu var denne bevægelse [...] tungvindt og træg» (Knudsen 1906: 100-101). Tanken er altså at Norge er en frihetsnasjon som langsomt setter seg i bevegelse.²¹⁰ I de to avsluttende strofene klargjøres Oscars betydelige rolle i det hele. Når tiden er inne, skal Oscar korsbetegne «Spæret», med andre ord velsigne spydet.²¹¹ Det vil si at Oscar skal lede an et korstog i frihetens tegn.²¹²

Kampen fra strofen over står sentralt også i den neste, men der den foregående omhandler opptakten, omhandler denne utfallet:

Ha, hvad stolte Sejerssyner
for mit matte Øje stod!

²⁰⁷ Den samme tanken kommer til uttrykk også i de gjenoppståtte kongenes tale i «Kongens Ankomst» (jf. 6.1)

²⁰⁸ Lesningen av denne strofen står særlig i gjeld til Vetlesen og Knudsens forklaringer, men forståelsene er likevel ikke helt sammenfallende. For sammenligning se Vetlesen (1899: 50) og Knudsen (1906: 100-101).

²⁰⁹ Jf. *Ordbog over det danske Sprog* som ved søk på *Rosmar* viser til *Rosmer* som betyr (blant annet) hvalross.

²¹⁰ Her aner man en nasjonskritikk som var tydeligere tematisert i «PHiS». Jeg sikter til skuffelsen over at Norge ikke innfridde lovnadene fra 1814 (jf. kapittel 5). Sammenlignet med jeget i «PHiS» synes imidlertid dette jeget å være noe mer optimistisk på frihetens vegne.

²¹¹ *Spær* betyr blant annet spyd (*Ordbog over det danske Sprog*).

²¹² Vetlesen mener at denne voldsomme posisjonen Norden, som det er i hans lesning, blir gitt i verdens fremtidige utvikling, ikke var en uvanlig tanke i samtiden. Han skriver at «mest efter Wergelands død følgende aar, i studentertogenes og skandinavismens tid, slog denne begeistring ud i lys lue; de nordiske folk troedes at være udseede til at blive verdens salt» (Vetlesen 1899: 51).

Bjerkebeinens hede Blod
gjennem sorte Aare lyner.
Bjerkebeinens? O, din Fader,
Oskar, og din Daad og Tale
har for Dig alt Landets Dale
fyldt med Bjerkebeinerader.
(417)

Når det gjelder fremtidsvisjonens gang, ser altså jeget at det hele går godt: I den fremtidige frihetens strid blir det seier. En sentral årsak til dette er at nordmenn er fylt av birkebeinerånd, slår jeget fast, etter at han først har undret seg over denne fornemmelsen av birkebeinerblod som farer gjennom han. Ifølge Knudsen står birkebeinere «som idealet af norsk kraft, fyrig djervhed og trofasthed» for Wergeland (Knudsen 1906: 101), og dikteren skriver selv at birkebeinerne har «lært Nordmændene en Krigsmaade, hvori der er Frelse, om kun Faae ere tilbage, der voge at søge Fjeldene med Vaaben ihaand, være end det øvrige Land oversvømmet af Fiender» (SS IV, 1. b.: 429). Det norske folk beskrives med andre ord som et folk fylt av en tradisjonsrik norsk urkraft. Denne ånden har Carl Johan og dessuten Oscars «Daad og Tale» vekket i nordmennene, som nå står på rad og rekke foran og bak den regjerende kongen. Med «Daad og Tale» sikter jeget trolig til flaggresolusjonen og valgspråket.

I de to avsluttende strofene vender diktjeget seg igjen til nåtidssituasjonen som preges av sykdom, og han uttrykker et ønske for hva han vil skal skje, dersom han ikke lever lenge nok til å oppleve fremtidens Norge. Jeget apostroferer graven med bønn om at den må love å skyte frem en «ukjent Blomme rød» fra sitt «Skjød» hvis så skulle bli tilfellet. Denne ukjente blomsten skal være «et Mærke» om at et «trofast Bjerkebeinerhjerte» om Oscars «Hæder blunder», det vil si et tegn på jegets ærbødighet overfor kongen. Blomsten skal helst være rød «som Løvens Felt i Vaabnet». Dette henspiller direkte på riksvåpenet som ble innført ved Oscars resolusjon i 1844, der løvens felt er rødt som i dag. Det svenske var til sammenligning hovedsakelig blått.

Avslutningsvis beåndes jeget av himmelen og lar seg inspirere til å spå:

Aanders Blik fra Himlen tindre.

Deraf Hvælven er saa blaa.

De i Fjernet kunne spaa

og det Glemtes Dyb erindre.

Herligt skal min Spaadom orde:

at et Ax med gyldne Dopper

og en Rosenstok i Knopper,

Oskar, skal dit Tvespiir vende.

(417)

Dette blir så å si konklusjonen på alt diktet har sett i sine visjoner hittil, der jeget spår hva som vil bli stående som Oscars symboler. Oscars dobbeltsepter («Tvespiir») skal prydes av et modent aks og «en Rosenstok i Knopper».²¹³ Hva denne pryden skal symbolisere, er det forskjellige svar på i forskningen. Siden dette septeret skal bli sentralt senere i denne lesningen, vil jeg gå symbolikken etter i sømmene så langt det lar seg gjøre.

Som Atle Kittang påpeker, hører rosemotivet som kjent «med til verdenslitteraturens mest nytta blomemotiv, med symbolverdiar som strekkjer seg frå kjærleik, lidenskap og fruktbarhet til mystikkens møte med det uendelege» (Kittang 1998b: 95). Flere Wergeland-forskere mener dessuten at rosen er den viktigste blomsten i dette forfatterskapet. Ifølge Knut Fægri, som har undersøkt floraen i forfatterskapet, er rosen definitivt den blomsten som dukker oftest opp, over 400 ganger (Fægri 1988: 106). Som både Kittang og Alvhild Dvergsdal trekker frem, er denne blomsten dessuten sentral i flere av de øvrige sykeleiediktene, for eksempel i de tre siste diktene i forfatterskapet, «Til Foraaret», «Til min Gyldenlak» og «Den smukke familie» (Dvergsdal 2014 og Kittang 1998b). I disse diktene har den ulike symbolfunksjoner, de går «frå å vere bilete på det altfor mogne blomelivet (kanskje), til å symbolisere dødens lindrande fred» (Kittang 1998b: 95). Når det gjelder rosenknoppen spesielt,

²¹³ *Spir* betyr blant annet «(rigt) udsmykket stav brugt som værdighedstegn for en konge, et kirkeoverhoved el.lign.» (*Den Danske Ordbog*). Jf. også Vetlesens oversettelse forklaring av tvespiir som dobbeltscepter (Vetlesen 1899: 32).

bruker Wergeland den i et av blomsterbrevene han skriver til Amalie Sofie da han er på frierfot i 1838, og da med betydningen direkte innskrevet:

Blaaklokke Er det blot en fager Drøm,
Bringebær at Du vil skjænke mig det Sødste Du ejer:
Rosenknop din jomfruelige Kjærlighed?
(SS V, 1. b.: 209, min kursivering).²¹⁴

Følgelig er det ikke åpenbart hva rosen i septeret skal symbolisere, men sannsynligvis kan man generalisere og si at den representerer et åndelig aspekt. Iallfall støtter akset opp om en slik forståelse. Dette riktignok på ett vis forutsatt at de to symbolene utfyller hverandre, men det følger også av jegets visjon der han har vektlagt det norske folks åndelige utvikling og landets verdslige utvikling. Det er altså dette siste akset knytter seg til.

Aksets rolle i forfatterskapet er mindre kommentert enn rosens, men her gir diktet selv en fortolkningsmulighet. Tidligere i diktet ble et harmonisk velfungerende rike beskrevet gjennom mennesker som skjærer rug på åkeren med ljà (jf. «Se de tusind Blink af Leer! / Stolten Rug paaknæ de tvinge» (417)). Historisk sett er da også rug det nordlige Europas viktigste brødkorn (Grøn 1939: 36). Den hardføre rugen var folkets kornsort. Også Fægri støtter opp om at rug betegner noe konkret og praktisk: «Selv om rug nevnes en del ganger både i dikt og drama, er det stort sett som en ren nytteplante» (Fægri 1988: 114).²¹⁵

Sammen med rosen symboliserer dermed septeret at Norge skal vokse i både verdslig og åndelig forstand under Oscars styre, siden dette vil bli hans regjeringssymboler. Denne tolkningen er i samsvar med Vetlesens. Han mener rosen symboliserer «den aandelige kultur», mens akset symboliserer «den materielle kultur» (Vetlesen 1899:

²¹⁴ Som Fægri kommenterer, viser Wergeland med dette at han kjenner til blomsterspråktradisjonen i samtiden: «Den første publikasjonen, på fransk, kom i 1818, og på engelsk først i 1834. Den bestod som kjent i at særlig unge forelskede mennesker korresponderte med hverandre i et formelspråk der enkelte blomster sto for bestemte egenskaper og sinnsstemninger» (Fægri 1988: 18). Leiv Amundsen forteller at diktene Wergeland skrev til Amalie, «var i samme genre som ‘Flora, eller Blomster- og Bladesproget’, et miniatyrhefte som den gang kom i opplag efter opplag fra Mallings boktrykkeri» (Amundsen 1974: 24). Wergelands kjennskap til denne tradisjonen vil bli et poeng med senere diskusjonen av septeret.

²¹⁵ Selv om rug akkurat i dette diktet også skrives opp og frem, slik Fægri kommenterer: «Det meste Wergeland driver det til, er ‘stolten Rug’ [jf. 417 ovenfor], hvilket refererer til at rugstråene var – og stadig er – høyere enn hvetens og byggens» (Fægri 1988: 114).

52, jf. også Knudsen 1906: 101). En noe annen tolkning finner man hos Storsveen som i større grad vektlegger plantevekstenes habitat. Han mener septeret forener «allmueåkerens hverdagslige ‘Ax’ med elitehagens foredlede ‘Rosenstok’», og at det dermed blir «et bilde på den nødvendige forbindelsen mellom nasjonens folk og dens lederskap» (Storsveen 2004: 819). Etter mitt syn støtter imidlertid vektleggingen av en åndelig urkraft i nordmennene samt beskrivelsen av det fremtidige Norge som en jordbruksidyll lesningen verdslig-åndelig snarere enn allmue-elite. Som jeg kommer tilbake til senere, er det dessuten ikke bygget opp et slikt hierarki mellom konge og folk i diktet. Tvert imot underminerer diktjeget forskjellen mellom elite og allmue når han understreker at både konge og folk har felles lover (jf. 417). Før jeg går nærmere inn på slike aspekter i diktet, vil jeg gjøre rede for de tidligere kommentarene som har blitt diktet til del, samt andre kommentarer vedrørende Wergelands syn på og relasjon til Oscar, særlig slik disse forholdene kan leses ut av lyrikken.

7.2 Tidligere kommentarer

Som jeg kommenterte i forrige kapittel, har Wergelands uvanlige forhold til Carl Johan vært gjenstand for noe diskusjon, om enn uten mange dyptgående lesninger av diktene skrevet om eller til kongen. Wergelands forhold til Carl Johans sønn er til sammenligning mindre vektlagt. I den grad man finner kommentarer om Wergelands relasjon til og syn på Oscar, er det som oftest positive beskrivelser, og i likhet med utlegninger av hans forhold til Carl Johan tar beskrivelsene ofte utgangspunkt nettopp i diktene.²¹⁶ For det foreliggende diktet er kommentarene oftest kortfattede, men i det store og hele samlet. Grundigere lesninger mangler imidlertid helt. Denne manglende interessen kommer muligens av den senere nedvurderingen av leilighetsdiktet (jf. 2.3). Jeg mener imidlertid dette er et interessant og rikt dikt, og slik sett er jeg på linje med

²¹⁶ De klareste unntakene fra de entydig positive beskrivelsene finner man hos Dvergsdal (1991) og Sejersted (2014). Disse kommer jeg tilbake til om litt.

tidligere oppfatninger av diktet, for diktet ble oppvurdert blant annet ved å få innpass i tidlige lærebøker i morsmålet.

Tidligere nevnte Vetlesens bok er en bok som «først og fremst [er] bestemt til brug for artianere, dernæst for ungdomsskolerne overhovedet, altsaa til brug ved undervisning i modersmaalet» (Vetlesen 1899: Forord). Forfatteren leser utvalgte dikt «i Pædagogisk øyemed», og boken er «saavidt det vides, det første i sit slag, som er offentliggjort hos os», skriver han (Vetlesen 1899: forord). I denne boken utgjør «Hilsen til Konning Oskar» én av tre utvalgte Wergeland-tekster som er omtalt i sin helhet. De to øvrige er det mindre kjente «Et gammelnorskt Herresæde» og det velkjente «Paa Sygelejet». Også Knudsens bok er tiltenkt gymnaset. Hos han rommer imidlertid utvalget langt flere dikt og utdrag fra dikt, og utvalget er tuftet på ideen om «at opnaa skarpere billeder af forfatterne og den tid, de tilhører» (Knudsen 1906: Forord). En like påtakelig oppvurdering som hos Vetlesen innebærer denne boken dermed ikke, men like fullt gir også han diktet en mer sentral plass enn det har fått i den senere tid.

Denne sentrale plassen beholder altså diktet ikke, men det vekker utvilsomt begeistring hos lesere som er oppmerksomme på det. Tidligere nevnte Møller er svært begeistret. Han mener dette Wergeland-diktet «paa en Maade staar som det centrale i hans Produktion» (Møller 1915: 234). Harald Beyer er også en henrykt leser: «Diktet er også noe uendelig mer enn vanlig kongehyllest; det er et storslått levvel til Norge, tonende halvt fra en annen verden [sic] Aldri har vel noen konge fått et lignende dikt» (H. Beyer 1946: 291).

Den manglende oppmerksomheten rundt diktet blir dessuten merkelig i og med at man kan regne diktet som et av sykeleiediktene fra våren 1845, hvorav flere er kanoniserte. Tematisk er ikke veien lang mellom dette diktet og de velkjente sykeleiediktene, og kvalitativt ser altså ikke diktet ut til å stå tilbake for de øvrige.²¹⁷

²¹⁷ Særlig følgende dikt regnes som sykeleiedikt: «Paa Hospitalet, om Natten», «Anden Nat paa Hospitalet», «Mulig Forvexling», «Til Foraaret», «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie» (alle SS I, 3. b.: 430-438). Det første av disse diktene ble skrevet i april 1845, altså bare to måneder etter «Hilsen til Konning Oskar».

I det følgende skal jeg trekke frem anslag til lesninger av diktet. Den første finner man indirekte hos Wergeland selv, og det blir for øvrig standarden for hvordan diktet leses senere. Til sin far skriver Wergeland følgende om diktets mottagelse:

Kjære Fader!

Naade paa Naade! Idag indfandt Kammerherre Oberstl. Sørenssen sig fra Kongen og Dronningen med Forespørgsel om mit Befindende, hvorhos han havde at takke fra dem begge for Poesien i Morgenbladet, der havde «henrykket og glædet dem Begge overordentlig ligesom de takkede for alt hvad jeg havde skrevet *om den sal. Konge*, hvilket de alt med Beundring og Rørelse havde læst.» Det var ganske overordentlig hvorledes han, som han udtrykkelig sagde, havde Ordre at udtale sig om det Behag det Digt havde vundet, hvorhos han lagde sin egen Tak til.

(SS V, 1. b.: 380-381, min kursivering)

Oppfatningen om at diktet er en panegyrisk hilsen til Oscar, har funnet sitt feste i Wergeland-forskningen der tidligere nevnte Vetlesen er den første til å eksemplifisere tendensen. Han understreker at alle Wergelands tekster til Bernadottene kan karakteriseres som «fulstendig fribaarne hengivenhedsytringer», og «Hilsen til Konning Oskar» erklærer han som den «smukkeste hyldest» Oscar fikk da han kom til hovedstaden (Vetlesen 1899: 39 og 40). Denne forståelsen av diktet blir videreført hos Fredrik Paasche. Når Wergeland skriver sin siste hilsen, har han ifølge Paasche «forlængst hyldet kongen med digt: hadde prist hans valgsprog [...] og takket ham for det frigjorte norske orlogsflag» (Paasche 1932: 301). «Hilsen til Konning Oskar» blir således ett i rekken av flere hyllestdikt.

Aage Kabell er på linje med forskerne jeg allerede har nevnt. Han mener at Oscar ble hyllet allerede fra diktet i *Første Ring*: «I den liberale periode satte Wergeland som mange ligesindede sit haab til kronprinsen, der var bekendt for demokratiske tendenser» (Kabell 1957: 223). Hans dype ærbødighet overfor Oscar øker med årene, ifølge Kabell, og i 1838 «kapitulerer Wergeland ikke blot for Carl Johan, men for hele det kongelige hus: efterfølgeren Oscar [...] m.m.» (Kabell 1957: 222). Kabell mener nok at hyllesten av kongens valgspråk er «maaske lidt anstrengt», men understreker at

hilsenen fra sykeleiet er desto «dypere og mere gribende» (Kabell 1957: 223). Kristen Austarheim er helt i tråd med Kabell på dette punkt. Han finner heller ikke noe som skurrer i diktet. Han karakteriserer det som et 'hylningsdikt', og han understreker at Wergeland i denne perioden viste «kongehuset all den ærbødighet og heder han formådde», den nye kongen ble «lovprist og hyllet for sin liberalitet» (Austarheim 1974: 84 og 69).

De samme oppfatningene er å finne i de nyere biografiene. Storsveen er riktignok noe mer kritisk. Han mener at hilsenen til Oscar ikke er «rent panegyrisk», og at det heller ikke er like «inderlig og nesten privat» som diktene til Carl Johan. Forskjellen får imidlertid ikke stor betydning for Storsveens forståelse av diktet. Han ser diktet som et bidrag «til den unisone begeistring som omga den unge kongefamilien» (Storsveen 2008: 549). Oscar fremstår i det hele tatt som «symbol for fremtiden», argumenterer han (Storsveen 2008: 549).²¹⁸

I Wergeland-forskningen ellers finner man som nevnt også andre anslag i tolkningen av hvilket bilde som tegnes av Oscar. Alvhild Dvergsdal (1991) og Jørgen Sejersted (2014), som begge nærleser dikt enten til Oscar eller der den påtroppende kongen opptrer, viser at man bør være oppmerksom på tekstenes nyanser.

Dvergsdal ser spesielt på det angivelige hyllest-diktet fra *Digte. Første Ring*, «Til Oscar. Norges og Sveriges Kronprinds» (SS I, 1. b.: 144-145). Som jeg nevnte i avhandlingens andre kapittel (jf. 2.2), er Dvergsdals siktemål å utfordre den harmoniserende diktlesning som på det tidspunktet regjerte i Wergeland-forskningen. Når det gjelder det nevnte diktet, finner hun i dets to første deler et såkalt sjanger-jeg, mens et «ikke-konvensjonsbundet jeg som står utenfor genren» kommer til orde i diktets avsluttende del (Dvergsdal 1991: 61). Dette fører til følgende konklusjon, fortsetter Dvergsdal:

To forskjellige «budskap» framføres: På den ene side en tradisjonell forherligelse av kronprinsen og hærføreren Oskar. På den annen side formidles en advarsel: til folket mot en blind herskerdyrking, og til Oskar mot en aggressiv imperialistisk politikk som er uheldig for folket. (Dvergsdal 1991: 62)

²¹⁸ Jeg kommer straks nærmere inn på Storsveens omtale av diktet i avhandlingen fra 2004.

Hyllesten er med andre ord hverken ukritisk eller fanatisk, men må snarere leses som et uttrykk fra et «forbeholdent og kritisk selvstendig» diktjag (Dvergdsal 1991: 61). Storsveen har riktignok påpekt at skalden i diktet vil «minne Oscar om hvilke historiske oppgaver det er overlatt ham å fullføre» (Storsveen 2004: 432), men han er likevel langt fra å lese inn samme forbehold som Dvergdsal.

«Hilsen til Konning Oskar» kan nok karakteriseres som et tradisjonelt hyllestikt, men likevel kan man uten større anstrengelse slå fast at samme forbehold gjør seg gjeldende. I diktet betones enkelte av kong Oscars allerede utførte handlinger, men de fleste anslagene til hyllest er hovedsakelig uttrykt i form av fremtidsvisjoner. Det vil si at hyllesten, med Kittangs ord, står i «ønskets og fantasiens modus» (Kittang 1998b: 91). Poenget er at samtidig som forventningene kan leses som et uttrykk for tro, kan de like gjerne sies å uttrykke tvil. I det minste uttrykker de et kritisk forbehold. Møller har til sammenligning lest slike deler av diktet som en uovertruffen tro på Oscar: «Hvad skulde ikke Kong Oskar faa ud af det genfødte Norge! Nok i Sandhed til at holde Modet oppe i en døende Digter» (Møller 1915: 103). Snarere enn å lese disse som at jeget oppfatter det som sannhetsvisjoner, kan disse leses i retning av Dvergdsals lesning av «Til Oscar. Norges og Sveriges Kronprinds» (jf. Dvergdsal 1991: 61-62), det vil si som uttrykk fra et forbeholdent jeg som ikke ukritisk hyller kongen, men som legger visse føringer for hva kongen bør gjøre. Min lesning vil dermed på mange måter komme til å ligne Dvergdsals. Et spørsmål til hennes tilnærming er imidlertid om den ikke impliserer at det finnes et såkalt sjangerjeg og et *egentlig* jeg. Følgelig antyder Dvergdsal at skaldens egentlige holdning er av kritisk art. Dette er muligens en urettmessig ensidighet i karakteristikken av skaldens syn på Oscar, som man for øvrig også aner hos den neste som uttaler seg om denne relasjonen, nemlig Jørgen Sejersted. Sejersted nærleser ikke et Oscar-dikt, men «Carl Johans Død. Kantate» (SS I, 3. b.: 167-171), men arveprinsen spiller likevel en betydelig rolle i diktet slik det leses av Sejersted. Sejersted legger særlig vekt på den romantiske estetiseringen av døden. I den forbindelse blir Oscar et forstyrrende (og irriterende) element, det vil si en som forstyrrer skaldens «forvandling av rallende kongedød til inspirert diktning» (Sejersted 2014b: 298). Skalden i diktet insisterer på «at den døende må få fantasere uforstyrret», men blir avbrutt av den «overdrevent hulkende Oscar» (Sejersted 2014b: 301).

Sejersted leser det hele dit hen at dikterens kjærlighet *ikke* omfatter «den svenske adelsynglingen og dandyen Oscar», og at hulkingen i diktet «sannelig [...] kan minne om en bevisst overdrivelse», en karakteristikk av en prins som «allerede med en viss utålmodig kynisme faktisk hadde grepet makten» (Sejersted 2014b: 302). Stikk i strid med hoveddelen av resepsjonen, mener Sejersted dermed å finne en langt fra positiv holdning til arveprinsen: «Kongen er død. Leve kongen? Neppe i Wergelands verden» (Sejersted 2014b: 303).

Sejersted representerer slik sett et ytterpunkt i forskningens karakteristikk av Wergelands relasjon til Oscar slik den kommer frem i diktene. Denne karakteristikken mener jeg ikke rammer Oscar i «Hilsen til Konning Oskar» særlig godt. Foreløpig vil jeg imidlertid nøye meg med å peke på at «Hilsen til Konning Oskar» viser et ganske annet forhold mellom diktning og Oscar enn «Carl Johans død». Daniel Haakonsen og Storsveen tildeler Oscar en stikk motsatt rolle enn den som er antydnet hos Sejersted. Haakonsen ser Oscar som den hjelpen «dikteren uten inspirasjon» har behov for, og som han også får (Haakonsen 1951: 213). Det samme gjelder for karakteristikken Storsveen gir diktet i avhandlingen fra 2004:

[I «Hilsen til Konning Oskar (fra Sygelejet)»] klarte Wergeland å bevege seg bort fra sin egen sykdom, smerte og lengsel etter det fjerne paradys. Først føler han seg utmattet og fortviler [...], men viser seg ennå å ha en sterkere drift mot det jordiske liv. Kongen symboliserer fremtiden, håpet, drømmen, og i diktet makter han der å la «Dødens blege Kvader» bli fortrent for en stakket stund av den velkjente, romantiske sangeren i seg. (Storsveen 2004: 819)

Jeg er enig i disse karakteristikkene av forholdet mellom diktningen og Oscar. Dette alene viser at hyllesten av Oscar ligger tydelig i diktet.

Det interessante er imidlertid at skalden ikke nødvendigvis oppfatter Oscar som en *autoritet*. På samme måte som i «Kongens Ankomst» legger jeget føringer for kongen og trer følgelig selv frem som autoritet. I *den* sammenhengen vil jeg legge meg tettere opp til Sejersteds karakteristikk av Oscar. Jeg vil nemlig vise at det ligger en tvil i diktet på om kongen vil kunne klare å oppfylle alle forventninger skalden har til han.

Videre vil min lesning også dreie inn på spørsmålet om jegets syn på Carl Johan sammenlignet med hans syn på Oscar. Hovedårsaken til at jeg undersøker dette forholdet, er først og fremst at det sier noe om autoritetsforhold og ideologi. Fremstillingen avslører nemlig at jeget slett ikke taler for en sønnlig løsrivelse og frihet fra autoritet. Den viser også at jeget ikke stiller seg kritisk til monarkiet som styresett. Til sist vil jeg vise at diktet derimot antyder en unionskritikk, selv om dette ikke blir diktets hovedsak.

7.3 Skalden som autoritet

Innledningsvis nevnte jeg at sykdom og bevisstheten om at døden snart vil komme, medfører at Wergeland ikke trenger å ta like mye hensyn som tidligere. At også den døende skalden er fristilt fra sedvanlige normer og regler, blir eksplisitt påpekt i diktet av jeget selv. Det kommer forut for beskrivelsen av det himmelske paradis.

Å beskrive det himmelske paradis er en oppsiktsvekkende handling fra skaldens side. Dikt eller annen litteratur som omhandler paradiset, er i all hovedregel apofatiske: Dikteren klarer ikke beskrive himmelriket, for himmelriket overgår det vi har ord for. I beste fall kan man gripe til en negativ beskrivelse, altså beskrive himmelriket gjennom hva det ikke er. Et dikt som faktisk beskriver paradis, er derimot katafatisk, og det er regnet for å være *dristig*. Peter Fjågesund (1995) vektlegger nettopp dette aspektet i sin presentasjon av visjonsdiktning som sjanger, der visjonsdiktning er forstått som diktning der man får innsyn i dødsriket. Han påpeker at denne typen diktning «har et snev av [...] *hybris*. Denne vandringen gjennom dødsriket er en slags tyvtitting, et blikk over Guds skulder, en slags generalprøve på det som strengt tatt er og skal være skjult for mennesket» (Fjågesund 1995: 65, forfatters kursivering).²¹⁹ Dette innsikten gir dikteren autoritet, fortsetter Fjågesund og beskriver det hele på en

²¹⁹ Jeget i «Hilsen til Konning Oskar» vandrer ikke omkring i dødsriket, og diktet skiller seg slik sett fra den mest kjente visjonsdiktningen i vår kultur. Men dette synes også å være den eneste særlige forskjellen, slik den videre lesningen vil vise.

måte som gjør at man nesten skulle tro «Hilsen til Konning Oskar» var Fjågesunds utgangspunkt:

[Dikteren og hovedpersonen] har kikket Gud i kortene, noe som gir dem en utrolig autoritet vis-a-vis leseren. De hvisker oss liksom en hemmelighet i øret. [...] allvitenheten forvaltes av dikteren [...]. Det er dikteren som har sett, og det er dikteren som vet, og det er dikteren som aller nådigst lar oss få et innblikk i hans eksklusive kunnskap om det hinsidige. (Fjågesund 1995: 66)

Jeget i «Hilsen til Konning Oskar» er selv bevisst på disse forholdene. Han understreker at dette ikke er et område for de mange, og at det kanskje kan regnes som en form for hybris. Likevel vil han ikke bare fortelle at han har sett himmelriket, men han vil endatil beskrive det. Årsaken til at han tillater seg dette, er *fordi* han er dødssyk: «Jeg paa Grændsen tør det gjøre» (416). Det er med andre ord klart at diktjeget, fordi han er døden nær, kan tillate seg å overskride allmenne normer.²²⁰

Skaldens markerer seg altså som autoritet allerede med visjonen av paradiset. Riktignok begynner dette partiet med at jeget først og fremst tegner Oscar som en autoritet i og med at jeget selv håper utlegningen av visjonene vil føre til at han 'i det minste' trenger seg inn blant en av de mange som elsker Oscar. De påfølgende visjonene er imidlertid av en slik art at skalden trer frem som autoritet også overfor kongen. Beskrivelsen av seg selv som svak, underdanig og beskjeden samsvarer med andre ord ikke egentlig med diktets innhold.²²¹

Gjennom den første visjonen bygger altså jeget seg opp en autoritet som følger skalden videre inn i visjonene om fremtidens Norge. I disse legger ikke jeget frem sine tanker om hvordan fremtidens Norge skal være i en underdanig tone, snarere tvert imot. Jeget

²²⁰ Dette blir slik sett en motsigelse til skaldens i utgangspunktet lite offensive påstand om at han i det minste kan sitt «Hjerte tvinge / mellom dine millioner» (415). Utsagnet er imidlertid tvetydig. Det kan også tolkes som at det minste han kan, er å tvinge seg inn, *men han kan også mer*. Jeg oppfatter med andre ord skalden som mer selvhøvdende enn han i utgangspunktet gir uttrykk for.

²²¹ Dette står til dels som kontrast til Groven Myhrens utlegning av hvordan Wergeland forholder seg til mystiske erfaringer ellers i forfatterskapet: «Vi bør imidlertid gjøre oss det klart at Wergeland har forståelse for åndelige erfaringer som må karakteriseres som mystiske [...] [I 'Følg Kaldet'] har begrepet åpenbaring positivt valør [...] Det er altså ikke grunnlag for å tro at mystiskpregede åndelige erfaringer forkastes, men Wergeland tar avstand fra hemmelig kultus der slike erfaringer tas forfengelig og gjøres til noe eksklusivt. Tvert imot skulle slike erfaringer forplikte spesielt. 'Manden' [som fikk en åpenbaring i *Skabelsen, Mennesket og Messias*] avsondret seg ikke med sin visdom, men formidlet den, og ble således en religiøs fornyer» (Groven Myhren 1991: 241).

forteller Oscar hvordan det skal være. Jeget blir en lovgiver overfor den nye kongen i tråd med Percy Bysshe Shelleys tanke om poeten som «the unacknowledged legislators of the world» (Shelley 2010), slik jeg bebudet i avslutningen av lesningen av «Kongens Ankomst» (jf. 6.6). Det er som lovgiver og følgelig som autoritet skalden i diktet trer frem overfor Oscar.

Denne holdningen og posisjoneringen understrekes av skaldens gjennomført autoritære tone. Den er antydning i starten av visjonen av fremtidens Norge ved at jeget slett ikke uttrykker håp eller ønske, men tvert imot stadig bruker det befalende 'skal'. Oscar «skal velsigne» Norge, og han «skal» berike Norge (416). Hele visjonen er preget av den selvsamme tonen, og den blir særlig påfallende når jeget endatil uttrykker seg med det befalende imperativet: «*Oskar*, korsbetegn da Spæret, / naar Du Tidens Vaagnen hører!» (417). Det er tydelig at jeget blir 'lovgiver' for hvordan det fremtidige Norge skal være, og Oscars rolle blir å oppfylle denne plikten som er pålagt han av skalden.

Det kan også tilføyes at det påpekes eksplisitt at Oscar selv ikke blir en lovgiver, siden det ikke finnes et hierarkisk forhold mellom kongen og folket sammenstilt med loven. Tvert imot er folket og kongen likestilte overfor loven. Jeget refererer til denne loven som «dit Folks og dine Love» (418). Enda en interessant nyanse i relasjonen finner man dessuten i at skalden ikke egentlig virker å ha troen på at Oscar vil kunne oppfylle hans visjoner og drømmer. Det er i denne sammenhengen Oscars dobbeltsepter blir sentralt.

7.4 Tvilen i den avsluttende hyllesten

Som tidligere nevnt avsluttes diktet med en spådom om hvilke symboler som vil prege Oscars dobbeltsepter. Det skulle være følgende: «et Ax med gyldne Dobber / og en Rosentok i Knopper» (417). Disse to plantevekstene symboliserer henholdsvis en verdslig vekst og en åndelig vekst som skal bli Norge til del under Oscars styre. Dette har jeget tematisert tidligere i visjonen der han i fremtidens Norge ser et rikt land både i verdslig forstand, for eksempel gjennom et bugnende jordbruk, og i åndelig forstand,

der det norske folket blir inspirert til å videreføre den birkebeinerske ånd. Men til tross for at avslutningen er wergelandsk i all sin prakt, er det etter mitt syn påfallende at septeret preges av blomster i *knopp*, altså en blomst som ennå ikke har utfoldet seg. Både diktet selv, Wergelands øvrige forfatterskap og generell blomstersymbolikk i samtiden støtter tanken om at det er vesentlige forskjeller mellom en utsprungne rose og en rose i knopp.

Fægri, som lister opp at rosenknoppen er et symbol for «jomfruelig kjærlighet» hentet fra fransk blomsterspråktradisjon, skriver også at det er snakk om en ‘ur-banal symbolikk’ (Fægri 1988: 18). Gjennom undersøkelsen av Wergelands flora finner han dessuten at forfatteren ikke holdt seg til «pirkete symbolikk-filateli», men at han «bruker sine planter fritt; en og samme art kan fra det ene dikt til det annet symbolisere diametralt motsatte begrep og brukes i helt forskjellige allegorier» (Fægri 1988: 18). Dette er da også rosene i de øvrige sykeleiediktene et eksempel på (jf. Kittang 1998b: 95). Det er i så måte interessant at man finner en helt annen beskrivelse av rosenknoppens symbolikk i Hans Biedermanns symbolleksikon (1989). Biedermann skriver at roser i *knopp* ikke symboliserer en ubetinget og umiddelbar kjærlighet, men tvert imot en kjærlighet «som håper, men som knuges av uvisshetens tvil» (Biedermann 1992: 49). Ligger uvissheten og tvilen like under overflaten hos skalden i «Hilsen til Konning Oskar»?

Når septeret prydes med rosenknoppen i stedet for utsprungne roser, slår det sprekker i hyllest. Foreløpig kan det være at dette er å trekke betydningen av akkurat rosenknoppen i septeret noe langt, ikke minst fordi Biedermann understreker at den betydningen av roser i knopp som jeg har sitert, stammer fra den «noe søkte plantesymbolikken» fra «biedermeier-perioden (etter Napoleonstiden)» (Biedermann 1992: 48). Wergeland var ingen biedermeier-poet, men ideene var like fullt kjente i samtiden (Skard 1939: 100 og Aarseth 2000: 31).

Det kan også nevnes at de senere sykeleiediktene støtter at man må tillegge forskjellen betydning. Særlig i «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie» finner man en eller annen betydningsforskjell mellom den utsprungne og den ennå ikke utsprungne rosen. I disse diktene er det definitivt den utsprungne rose som settes høyest. I det første er

diktjeget bekymret for ikke å få oppleve at rosen blomstrer: «Udsprungen faaer jeg den ei at see» (SS I, 3. b.: 435). I det siste blir han lettet over at han tok feil: «'maaske gjør jeg Rosen Uret. / Kanske dog een er udsprungen inat.'», undrer diktjeget seg, hvorpå hans kone kan fortelle at én rose er «fuldtudsprungen! [...] og sex halvtudsprungne». Dette vekker den sykes begeistring: «Vidunder! Himmels Vidunder!» (SS I, 3. b.: 436).

Viktigst er likevel at diktet selv støtter lesningen, siden det utvilsomt er slik at nettopp det uforløste, det innestengte, det som ikke kan springe ut, har vært diktets hovedtematikk, og dette har blitt sett som noe negativt der utfallet er uklart: Det uforløste *må* ikke ende i forløsning. I så måte er det påfallende at den nå angivelig (ny)forløste og inspirerte skalden *ikke* pryder septeret med en utsprungen rose. Ironisk nok blir det dermed slik at tvilen om Oscar slår ut i full blomst i denne uutsprungne rosenstokken. Den tvilen jeget nærer til kongen, vil logisk sett særlig gjelde de åndelige forventningene han har til Oscar, siden den andre planteveksten som skal pryde septeret, er modnet: Akset står med «gyldne Dobber», det vil si med modnet korn.

7.5 Far og sønn Bernadotte

Spesifiseringen av at det særlig er Oscar som åndelig inspirator skalden stiller seg tvilende til, åpner på finurlig vis for en diskusjon knyttet til et annet autoritetsforhold som så vidt tematiseres i diktet, nemlig forholdet mellom far og sønn Bernadotte. Oscar er, som jeg har antydnet også innledningsvis, regnet for å være en løsningsorientert praktiker, men i spørsmålet om evnen til å vekke inspirasjon tegnes imidlertid far og sønn som motsetninger i biografiske fremstillinger. Det er selvfølgelig ikke slik at dikt og virkelighet nødvendigvis må samsvare, men de biografiske fremstillingene øker uansett nysgjerrigheten på hvordan far og sønn fremstilles i Wergelands dikt. Det må også være lov å si at det er forunderlig at en avdød konge skal få såpass plass i en hilsen til sønnen. Det som likevel i størst grad forsvaret en undersøkelse av dette forholdet,

er at fremstillingen også sier noe om autoritetsforhold generelt og om politiske autoriteter generelt.

7.5.1 Far og sønn Bernadotte i biografiene

Samlet sett var Oscar en godt likt konge i Norge, men han ble aldri like populær som sin far (Hjort 1995: 242). Personlighetsmessig er det angivelig stort skille mellom far og sønn, noe som også gjenspeiler seg i deres regjering. For eksempel fremhever Carl Johan selv sin imponerende og spesielle regjeringstid i testamentet: «Man finner ingen som har fullbyrdet en karriere lik min, om man så skulle åpne alle bøker siden verden kom ut av kaos» (sitert etter Bjørnskau 1999: 636). Oscar tegnes til sammenligning med en ganske annen stil. Udelt negativ ser forskjellen riktignok ikke ut til å være, for Bjørnskau beskriver Oscar som «en moden og reflektert tronfølger, mer forsiktig og taktisk enn sin impulsive far» (Bjørnskau 1999: 569). Men kanskje ante Wergeland allerede det som skulle bli Oscars ettermæle når det gjaldt den politiske og personlige standhaftighet, slik Eva Ulvros legger det frem i biografien om Oscar:

Det intryck man får är att han var en försiktig och plikttrogen man, en man som uppfostrats till att göra sitt bästa och som samvetsgrant ville leva upp till omgivningens förväntningar. En man som ville vara alla till lags, vara lyhörd för olika röster, men som lätt kunde bli skrämmd av radikala åsikter och fordringar och som i sådana situationer slog bakut och backade. (Ulvros 2007: 261)

Ifølge Ulvros ble iallfall Oscar beskrevet på lignende måte hele livet: Allerede fra barnsben av ville han være alle til lags (Ulvros 2007: 262).

Generelt sett var det angivelig et langt stykke mellom far og sønn i den svenske kongefamilien. Carl Johan oppfattes som en konge med en voldsom personlighet, på godt og vondt. Det gjelder både samtid og ettertid, ifølge Bjørnskau: «Carl Johans ettermæle vil alltid bli skrevet med store bokstaver, både de vakre ordene og anklagene. Og helteskikkelsen som han skapte selv, ble et eventyraktig eksempel som også med årene dukket opp i hans gamle hjemland» (Bjørnskau 1999: 626). Biografen tar

dessuten selv del i denne oppvurderingen når han beskriver Carl Johan som en person med «storslagne karaktertrekk» (Bjørnskau 1999: 636). Til sammenligning beskrives Oscar som mer forsiktig enn spennende. Med utgangspunkt i kilder fra Oscars samtid gir Ulvros følgende karakteristik: «Samstämmigheten är stor om att det inte gick att komma Oscar nära. Förtegen, formell, sluten, otillgänglig, föga meddelsam om sitt inre, är omdömen som återkommer» (Ulvros 2007: 261). Oscar, fortsetter Ulvros, «förmådda inte utveckla en egen stark personlighet» (Ulvros 2007: 272). Ruth Hemstad oppsummerer det hele slik: «Både psykisk og fysisk var den nye kongen [Oscar] vekere enn sin far» (Hemstad 2008: 165).

Oscar blir samlet sett en utydelig mann. Det er beskrivende at han lider samme skjebne selv i Ulvros' biografi, på tross av at hun tar sikte på å løfte han frem fra glemselen. I anmeldelsen av boka kritiserer Hemstad Ulvros for å la det motsatte skje: «Oscar I forblir noe fjern – en karakteristik som var utbredt allerede i hans samtid» (Hemstad 2008: 161).

7.5.2 Far og sønn Bernadotte i Wergeland-forskningen

Som tidligere nevnt mener Sejersted det er et klart skille i Wergelands syn på Carl Johan og på Oscar til fordel for førstnevnte. Resepsjonen er imidlertid langt fra samstemt på dette punktet, og oppfatningene er delvis knyttet til nettopp «Hilsen fra Konning Oskar». Med utgangspunkt i dette diktet hevder Harald Beyer at «Wergeland hadde overført sin kjærlighet til Carl Johan på sønnen» (H. Beyer 1946: 291). Samme påstand finner man også hos Møller (Møller 1915: 167). Storsveen går enda lenger. Han mener at Wergelands dikt «Hilsen til Konning Oskar» og «Brasilie-Farten», som Wergeland kort tid etter skrev til den nye dronningen Josephine, kan være et tegn på at Wergeland satte den nye kongefamilien *høyere* enn selveste Carl Johan:

Når Wergeland på sitt dødsleie tok seg tid til å skrive slike eksalterte vers til den unge kongefamilie, var det et tegn på at han beundret dem kanskje enda mer enn Carl Johan: De var jo unge og fristilte og ubesudlede, perfekte ledere for en

nasjonal renessanse. De var fremtidens håp når han selv måtte gi opp. (Storsveen 2004: 434)

Samlet sett understreker han imidlertid at det «aldri [var] snakk om gnist av satire eller nedvurdering av roller eller personligheter», hverken for Carl Johans eller Oscars del (Storsveen 2004: 308-309). I den senere biografien stiller Storsveen seg da også på den noe mer moderate linjen til blant annet H. Beyer og Møller (Storsveen 2008: 337).

7.5.3 Far og sønn Bernadotte i «Hilsen til Konning Oskar»

Min lesning av «Hilsen til Konning Oskar» plasserer seg i en mellomposisjon sammenlignet med tidligere kommentarer om diktenes fremstillinger av far og sønn Bernadotte. For det første er det slik at for jeget i Wergelands dikt som i biografiene blir Oscar nærmest utydelig sammenlignet med faren. Skalden i diktet betyr at Oscar er i hans hjerte, men da skjult: «I den bunde Bølges Løn, / Oskar staaer dit Navn i Blommer» (415, min understrekning). Beskrivelsen av Carl Johans posisjon i jegets hjerte peker tilbake på beskrivelsen av Oscars, og den avslører en markant forskjell. Mens Oscar er tilslørt eller skjult, i hvert fall ikke mulig å gripe helt, beskriver skalden det som at Carl Johans «Aasyn stod der præget / i mit Hjertes klare Brønd» (415, min understrekning).²²²

Man kan like fullt slå fast at fremstillingen i «Carl Johans død» i Sejersteds fortolkning, ikke utgjør en parallell til «Hilsen til Konning Oskar». I «Carl Johans død» er Oscar ifølge Sejersted det middelmådige mennesket som «med sine utidige forstyrrelser bringer geniene tilbake til jorden» (Sejersted 2014b: 305). I «Hilsen til Konning Oskar» danner som nevnt Oscar selv grunnlag for visjoner, og i den grad Oscar «bringer geniene tilbake til jorden», er det fordi geniet ønsker å oppleve den jordiske fremtid på

²²² I diskusjonen om far versus sønn er det selvsagt fristende å trekke inn eksempler på beskrivelser av Carl Johans person slik man finner dem i andre dikt av Wergeland, for eksempel i den tidlige samlingen *Digte. Første Ring* (1829) der Wergeland beskriver Carl Johan som «Stormomtonet, og Tordenkappet og Lynbekronet» (SS I, 1. b.: 141). Samtidig finner man mer storslagne beskrivelser også av Oscar enn det man gjør i akkurat «Hilsen til Konning Oskar». I *Digte. Første Ring* beskrives Oscar som «Snekken høibarmet» og, kanskje enda stiligere, som «en Hingst, der ved / Hornklungen steiler» (SS I, 1. b.: 144). En viss forskjell i beskrivelsene må vel like fullt de fleste innrømme at det er.

grunn av Oscar. Etter mitt syn blir dermed utsagnet «Leve kongen? Neppe i Wergelands verden» (jf. Sejersted 2014b: 303) en vel kategorisk påstand når det gjelder spørsmålet om hvilke holdninger man kan lese ut av lyrikken. Muligens er den treffende for «Carl Johans død», men iallfall finner man vanskelig belegg for en slik entydig holdning hos jeget i «Hilsen til Konning Oskar».

Det er imidlertid autoritetstematikken som er denne lesningens hovedanliggende, og den blir særlig satt i spill av at Carl Johan opptrer i diktet på en måte som gjør det klart at han er sentral som Oscars far og forgjenger. For eksempel refererer skalden to ganger til Carl Johan som «din Fader» (415 og 417). Carl Johan beholder dessuten sin autoritet over sønnen. I visjonen om Norges fremtid antyder iallfall jeget at det som må bli Oscars fremtidige vei, er å fortsette Carl Johans arbeid:

O, din Fader,
Oskar, og din Daad og Tale
har for Dig alt Landets Dale
fylldt med Bjerkebeinerader.
(418)

Jeg er med andre ord enig med Storsveen når han påpeker at skalden blir en pådriver til tanken om at Oscar skal «fullbyrde[...] farens livsverk» (Storsveen 2004: 432), selv om dette aspektet likevel kan sies å være enda tydeligere i andre dikt, for eksempel i «Det norske Folks Sorg over Kong Carl Johan og dets Hyldest til Kong Oscar»:

I *Oscars* Bryst, i *Kongens*, slaaer
Hans Faders ædle Hjerte,
og paa Hans klare Pande staaer
hvad Ham Hans Fader lærte
(SS I, 3. b.: 173).

Denne fremstillingen av far-sønn-relasjonen viser for det første at jeget på et generelt plan sympatiserer med farsautoriteten. Det blir ikke oppfordret til et opprør på noen måte, snarere tvert imot. Sønnens oppgave er å fullføre det arbeidet faren startet.

For det andre tydeliggjør innslagene av Carl Johan at jeget slett ikke sikter seg inn på oppheve det tradisjonelle hierarkiet generelt. Det er ingenting i diktet som tyder på at han vil frata eller på noen måte underminere den makten Carl Johan hadde som konge, og det er også lite som tyder på at han vil at arvingen skal bli fratatt kongemakten. Det forholder seg snarere tvert imot, i og med at skalden vil bidra til å opprettholde styremåten ved å fortelle Oscar hvordan det skal være.

Det som imidlertid er følgene av dette, er at hierarkiet rokkes ved også i denne sammenhengen, i og med at skalden setter seg i Carl Johans sted. Oppdragerrollen er en posisjon han tar overfor Oscar spesielt, og heri trer han frem nærmest som en farserstatning. Igjen finner man altså tanken om at poeten trer frem som diktets – og verdens – autoritet, og spesielt i dette tilfellet er at selve kongen nærmest blir poetens «sønn».

Fra et generelt perspektiv, og fra et politisk perspektiv, virker dette diktet altså i utgangspunktet som et lite opprørsk dikt, utover omkastningen av autoritetsforholdene. Dette er i og for seg et opprør, men omkastningen motsier imidlertid ikke tanken om at autoritet er ønsket. I det videre vil jeg vise at diktet like fullt inneholder en viss spenning i det politiske, og det er på det området man kanskje kunne forvente, nemlig i forbindelse med unionsproblematikken.

7.6 Særnorsk hyllest til svensk unionskonge

Til tross for at jeget i diktet ikke utfordrer monarkiet, og det selv om det dreier seg om en svensk unionskonge, er det likevel slik at det ligger en distanse mellom skalden og Oscar fordi skalden så sterkt markerer det særpregede *norske*. I gjennomgangen av diktet løftet jeg frem at skalden ønsker at det skal vokse opp en rød blomst til Oscars ære dersom han selv dør før han får oppleve landets fremtid. Det påfallende er vektleggingen av blomsten som hovedsakelig ukjent med *kun ett* gjenkjennelig trekk. Dette ene trekket må man følgelig tillegge en viss verdi. Blomsten skal være spesifikt

rød som «Løvens Felt i Vaabnet», altså rød som i det norske riksvåpenet. Den røde, ukjente blomsten kan således leses som en spesifikt *norsk* blomst.²²³

Skalden går dessuten langt mot å markere både det norske folk generelt og seg selv spesielt som norske når han vektlegger den urnorske birkebeinerånden i så stor grad som han gjør. At han selv er knyttet til birkebeinere, blir tydeliggjort av at blomsten skal fungere som et «Mærke» om at et «trofast Bjerkebeinerhjerter [...] blunder» under den. I tillegg kommer at denne blomsten skal vise at hjertet er et hjerte likt det «Hakon begjærte», altså ikke slik Oscar, eller for den del Carl Johan begjærte. Dette er altså en avskrivning som rammer både far og sønn. Følgelig understrekes det at det dreier seg om en problematikk som ikke omhandler Oscar spesielt, men unionen generelt.

Siden «Hakon» trekkes frem i forbindelse med birkebeinerne, er det trolig birkebeinerkongen Håkon Håkonsson jeget sikter til. I så måte er det også verdt å merke seg at Håkon Håkonsson var kongen som «gjorde Norge til en stat», og som gjennom en ekspansiv utenrikspolitikk gjorde at Norge nådde sin største utstrekning noensinne (jf. snl.no og nbl.snl.no). I Wergelands egen oversikt over den norske historie omtales Håkon Håkonsson på en svært positiv måte. Han beskrives som «den folkelige (liberale) og forsonlige Hakon, som vilde Ret og Frihed for Alle og forstod den største Regjeringskunst i et bevæget Land» (SS IV, 1. b.: 437). Det eneste Wergeland kritiserer denne folkekongen for, er interessant nok i denne sammenheng at han la Island under den norske kronen. Kritikken er både konkret og, viktigere, *prinsipiell*:

Alligevel havde det været bedre baade for Norge og Island, om Foreningen aldrig var bleven istandbragt; thi Island fulgte med Norge i dettes senere Ulykke; men frelstes ikke som dette; og Island bærer nu alle Trældommens Elendigheder og Norge Sorgen derover. *Forening mellem 2 ulige mægtige Lande er ogsaa en*

²²³ At rødfargen symboliserer det spesifikt norske og blåfargen det svenske, er et poeng som dukker opp flere ganger hos Wergeland. Flere ganger er dette også knyttet til unionskritikk og frihetsproblematikken unionen bærer med seg. Et eksempel er diktet «Drengen og Fuglen», der den svenske drengen sier til den norske fuglen: «Lille Fugl, med den Vinge rød og hvid, / vil du sælge din Frihed, saa flagre du hid, / til mit staaiblaa Buer, med en Guldnap paa, / liig Solen, der sidder i Himlen blaa!» (SS I, 1. b.: 83, forfatters utheving), hvorpå fuglen svarer: «Du Nar! [...] / Mit Liv er Frihed!» (SS I, 1. b.: 83). Et annet eksempel på fargesymbolikken finner man i *Nordmandens Katechisme*: «Den hidsige Normand er røden Skarlag, / den rolige Svensker er himmelblaa Dag» (SS IV, 7. b.: 254). Se også Storsveen (2004: 299). Blomsten i «Hilsen til Konning Oskar» kan for øvrig lese som et konvensjonelt bilde på det foreliggende diktet. I og med denne selvrefleksiviteten markeres diktet som særlig preget av det norske.

mislig Ting, om Verdenshistorien staaer til Troende. Og det gjør den; thi intet er sikrere end Erfaring. (SS IV, 1. b.: 440, min kursivering)

Det er jo et paradoks at det særpregede norske og dessuten implisitte unionskritiske skal være et symbol på skaldens «hæder» til en svensk unionskonge.

I det hele tatt står vektleggingen av det erkenorske og frihetsideologien i denne 'sangen' i strid med at det skal være en sang til Oscar, for innebærer ikke Norges fremtidige frihet mer enn å være likestilt med Sverige? Det kan i beste fall bare anstrengt tolkes som en entydig hyllest til en *svensk unionskonge*.²²⁴

7.7 Trådsamling

«Hilsen til Konning Oskar» viderefører tematikker og refleksjoner fra de andre diktene jeg har lest i denne avhandlingen, ikke minst når det gjelder synet på autoritet. For det første må det her påpekes at diktet ikke er *politisk* opprørsk overordnet sett. På et prinsipielt politisk plan ser ikke skalden for seg en fremtid *uten* en kongemakt. Monarkiet som sådan blir ikke problematisert utover en viss unionsskepsis, som vel å merke snarere må leses som en kritikk nettopp av unionen heller enn en kritikk av kongemakt som sådan. Dette er diktets hovedinntrykk. På den annen side finner man den samme omkalfatring av maktforholdene som i «Kongens Ankomst» der Poeten settes som autoritet over kongen. Dette er imidlertid ikke et opprør der autoritet forkastes, snarere tvert imot.

Generelt sett inneholder diktet heller en oppvurdering av patriarkalske autoriteter enn det motsatte. Skaldens forkjærlighet for faren Carl Johan heller enn Oscar støtter opp om dette, og i tillegg kommer som nevnt at skalden selv trer frem som en autoritet og

²²⁴ Storsveen har undersøkt det tvetydige forholdet Wergeland hadde til unionen, og konkluderer med at selv om Wergeland «var tilhenger av et politisk samarbeid mellom frie nasjoner, kunne han aldri bli noen prinsipiell tilhenger av politiske unioner» (Storsveen 2004: 303). Han mener likevel det vil være feil å kalle Wergeland «direkte anti-unionell», selv i hans mest polemiske artikler fra 1836-1837 (Storsveen 2004: 305). Wergeland skriver for øvrig følgende etter Carl Johans flaggresolusjon i 1838: «[M]in Ikke-Enthusiasme for Unionen er et Barometer, som gik isønder 11te April 1838» (SS III, 3. b.: 413). Jeg mener altså at man likevel kan ane en viss unionsskepsis i «Hilsen til Konning Oskar».

lovgiver generelt og som farsfigur og oppdrager overfor Oscar spesielt. Denne oppvurderingen av autoritet har diktet til felles med de øvrige diktene jeg har lest, og også i det foreliggende diktet knyttes autoritet i noen grad til frihet, i og med at kong Oscar (muligens under Poetens veiledning) er den som skal lede Norge til frihet. Som tidligere sitert er det kong Oscar som «Norge skal velsigne» (416). På samme måte som de andre diktene jeg har lest, kan med andre ord «Hilsen til Konning Oskar» knyttes til Isaiah Berlins begrep *positiv frihet* (jf. særlig 4.7). Som i «Kongens Ankomst» finner man på dette punkt en motsetning til de to tidlige diktene «Cæsar» og «PHiS» ved at tanken om *negativ* frihet ikke er tematisert. I «Hilsen til Konning Oskar» er ikke frihet *fra* et alternativ, noe som i seg selv understreker mangelen på opprør mot autoritet.

Til tross for at autoritet er ønsket, inneholder diktet et visst politisk opprør i sin kritikk av Oscar. Dette er en kritikk som ligger i skaldens syn på Oscar som person, i og med hans tvil på at Oscar kan oppfylle hans forventninger. Altså er det heller ikke her en kritikk av autoritet eller monarki generelt. Det er vel også heller på dette personliggjorte nivået enn på det overordnede politiske at Sejersted finner en kritikk av Oscar i «Carl Johans Død». Selv adresserer ikke Sejersted dette skillet eksplisitt (jf. Sejersted 2014b). En gjennomført kritisk og negativ holdning til den nye kongen kan man likevel ikke påstå at diktet inneholder. Jeget har også en positiv innstilling til Oscar, slik den tidligere forskningen har påpekt, og som diktet åpenbart også gir belegg for, for eksempel i det følgende:

Op! Skarlagenbannret flyde
om den Helteynghels Fader!
(417)

Diktet inneholder jo også det skalden lover: en lovsang til Oscar. Men lyrikken er romslig, og dette diktet rommer utvilsomt interessante brytninger. Diktet er både en lovsang – og noe annet.

8 Utgang

Som bebudet i avhandlingens innledning ønsker jeg avslutningsvis å diskutere hvordan mine lesninger av autoritetstematikken i et lite knippe, men slett ikke ubetydelige Wergeland-dikt plasserer seg i forhold til tidligere forskning på romantikkens autoritetstematikk. Det krever først og fremst en gjennomgang av disse studiene som jeg hittil kun har nevnt på forholdsvis overfladisk vis (jf. 1.2 og 1.3). I tillegg ønsker jeg også å undersøke om mine lesninger samsvarer med, motsier eller nyanserer tidligere påstander om autoritetstematikk i Wergelands forfatterskap spesielt. Også her er det påkrevd med en nærmere diskusjon av det jeg ser på som de tydeligste bidragene i det som etter hvert har blitt en forholdsvis flokete og nokså omfattende diskusjon.²²⁵

8.1 Autoritet og opprør i romantikken

I studien *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung bis 1880* (1931) ønsker Kurt Wais å uteske noen generelle karakteristikk av far-sønn-relasjonen i europeisk litteratur. Han mener forholdet bør settes i sammenheng med en «weltanschaulichen 'politischen' Konflikt» (Wais 1931: XI), og han argumenterer spesifikt for *tidsåndens* (Zeitgeist) sammenheng med motivets uttrykk i skjønnlitteraturen. Dette springer ut av et grunnleggende ønske om å vise hvordan fremstillingene av far-sønn-relasjonen endrer seg i ulike tidsperioder.

For den generelle karakteristikken av romantikken tar Wais utgangspunkt i at romantikken var en revolusjonær periode. Slik står forfatterne knyttet til epoken i opposisjon *mot* den tidligere generasjonens oppfatninger, for «[...] wo Revolution sei, sei auch Pietätlosigkeit» (Wais 1931: 42). Generasjonen før romantikerne var de revolusjonære fra 1789. Wais mener disse var «pietätlose» i sitt opprør mot tidligere generasjoner, og han hevder dette førte til at romantikerne selv ble konservative (Wais

²²⁵ Jeg gjør igjen oppmerksom på at gjennomgangen av tidligere forskning på romantikkens autoritetstematikk til dels overlapper med utlegningen i min masteroppgave (se Stengrundet 2012: 13-27).

1931: 42-43). Wais karakteriserer dermed romantikken som en «pietätvoller Elternkult» (Wais 1931: 42). Hans generelle betraktninger springer imidlertid ut fra en avgrenset oppfatning av romantikken der romantikken blir oppfattet som hovedsakelig sentimental. Dette setter begrensninger for karakteristikken, og det er følgelig ikke overraskende at senere forskere kommer til andre konklusjoner.

En forsker som ender med en ganske annen karakteristik, er Horst Meller (1978 og 1996). I sine to artikler legger han hovedsakelig vekt på hvordan det politiske spiller inn på relasjonen. Meller går i dybden på utvalgte lyrikere, men utgangspunktet viser en generell betraktning om romantikernes forhold til autoriteter som sådan.²²⁶ Mens Wais finner ærbødighet i romantikkens tekster, mener Meller man snarere finner en «[...] leidenschaftlichen Aufmüpfigkeit gegen alles Patriarchalische sowohl im Bereich der Ideen als auch in demjenigen gesellschaftlichen Wirklichkeit [...]» (Meller 1978: 62). Den samme betraktningen gjentas i den senere artikkelen som i visse partier faller sammen med den tidligste. I undersøkelsen finner Meller «[...] a passionate rebelliousness against the figure of the father and his authority, against everything patriarchal, whether in the realm of ideas or in the realm of social realities» (Meller 1996: 76). Et klart og direkte opprør mot særlig politisk og religiøs autoritet er altså et sentralt element i romantikken, ifølge Meller. Sammenlignet med disse generelle betraktningene stiller Dieter Thomä (2010) seg i en mellomposisjon når han diskuterer det private, politiske og religiøse opprøret i det moderne samfunnet (Thomä 2010a: 8).

Som tidligere nevnt er Thomäs utgangspunkt tanken om at den franske og den amerikanske revolusjonen baserte seg på en forestilling om faderløshet (jf. 1.3), og han er på linje med Meller når han understreker at faderløshet i utgangspunktet ble sett som noe positivt under den franske revolusjonen (Thomä 2010b: 21). Hans grunnleggende poeng er imidlertid at man likevel *ikke* finner entydig feiring av faderløshet i filosofers og forfatters tenkning omkring fenomenet. Han påpeker at man derimot finner splittelse og forvirring hos dem som grunner over ideene som foranlediget revolusjonen, noe han oppsummerer slik:

²²⁶ Meller går nærmere inn på sene romantikere: Blake og Shelley (jf. 1978) samt Schiller og Fuseli (jf. 1996). Han gjenfinner imidlertid elementer også hos tidlige romantikere som Wordsworth og Coleridge. Følgelig er det snakk om elementer som kan betraktes som gjennomgående i romantikken.

Auch wenn die Gründungsakte moderner Gesellschaften mit einer Kampfansage an den Patriarchen verbunden sind, bringen sie weder die realen Väter noch deren symbolische Vettern zum Verschwinden. Die Geschichte der Vaterlosigkeit ist immer auch eine Geschichte, in der Väter verschiedenster Art wieder gesucht werden. (Thomä 2010a: 8)

Kort sagt foranlediges og følges revolusjonens farsavskaffelse av «ein unübersichtliches Auf- und Abtreten verschiedenster Vaterfiguren» (Thomä 2010a: 8). Denne bevegelsen kan man kanskje best beskrive slik: Farsfiguren *rekonstrueres* like fort som han *dekonstrueres*.²²⁷ Denne farsproblematikken har kommet igjen og igjen de 300 siste årene, på forskjellige områder og i forskjellige former. Thomä trekker blant annet frem Harold Blooms ødipale intertekstualitetsteori (jf. Bloom 1973) som eksempel på hvordan farsfigurer blir avskaffet og deretter gjeninnsatt i nyere tid:

Kaum war die Vaterinstanz als Hort von Autorität und Autorschaft diskurstheoretisch und strukturalistisch unterlaufen, beschloss Bloom, den Stellenwert ödipaler Beziehungen für die Entwicklung der Kultur dramatisch aufzuwerten. (Thomä 2010a: 9)

Thomäs ideer er interessante, men de rekker likevel ikke til å gripe romantikkens syn på autoritet i sin fulle bredde. Riktignok understreker Thomä at hvis man ser de siste 300 årene under ett, finner man at i «der Väterkritik [...] werden ganz unterschiedliche Töne angeschlagen» (Thomä 2010a: 9), men underforstått i hans tenkning ligger at *romantikerne* har en, iallfall i utgangspunktet, forholdsvis uproblematisk opprørsk innstilling til autoriteten han dekonstruerer. Tekstene kan være mer innfløkte enn som så. Ved å utvide Thomäs ideer med Wendell Stacy Johnsons skaper man rom for at rebellens syn på autoritet allerede i utgangspunktet er uavklart, for ikke også å si ambivalent.

Johnson skiller seg noe fra de tidligere nevnte studiene ved at han ikke tar utgangspunkt i samfunnskonteksten, men i bibelske myter. I så måte legger han seg nærmere et ønske om å identifisere transhistoriske mønstre enn de øvrige forskernes understrekning av

²²⁷ I denne sammenhengen må man forstå dekonstruksjonsbegrepet som beslektet med et opprørskonsept snarere enn som en videreføring av begrepet slik man kjenner det fra litteraturvitenskapen.

motivets stadige endring i takt med samfunnsendringer for øvrig. På den annen side opererer Johnson med videre kategorier og åpner for en rekke beveggrunner, blant annet personlige, psykologiske, politiske, religiøse og estetiske. I tillegg gir han altså et viktig bidrag i spørsmålet om hvilken holdning til patriarkalske autoriteter som kan manifestere seg i tekstene.

Johnson tar avsett i et paradoks i den kristne doktrinen, et paradoks han mener man finner igjen som en litterær struktur i litteraturen fra romantikken og frem til i dag: «The deity generates an image which can take a mortal form, the son substantially one with while perceptibly distinct from the father» (Johnson 1985: 1). Det er herifra han utleder tanken om en spenning i relasjonen. De angivelig opprørske sønnene søker *både* enhet og identifikasjon *og* opprør:

In short, the concern here is with the theme: the theme of a tension, often expressed as a conflict, between a writer's sense of filial need – how sons must accept a generation link – and need for selfhood – how authors' characters and even authors themselves as their own creations seek authentic selfhood through a break with general order. The upshot of this tension between filiation and radical self-identifying can be a painful break or a perhaps tentative reconciliation. (Johnson 1985: 4)

Sitatet viser at Johnson og Thomäs grunnleggende tanker er beslektet i og med at de begge fremhever spenninger, og i skjæringspunktet mellom Thomä og Johnson finner man en spenning som *både* kan ligge til grunn *og* kan forbli uavklart. Samtidig impliserer Johnson at også utfallet bør undersøkes fordi tekstene ikke nødvendigvis *ender* i spenningen.

Både den type spenninger som blir trukket frem i denne forskningen, og spenningens utfall eller endepunkt har vært viktig i mine lesninger av Wergelands tekster. Før jeg diskuterer dette nærmere, vil jeg gjøre rede for hva Wergeland-forskere sier om autoritetstematikken i dette forfatterskapet spesielt, og nettopp spørsmålet om spenninger er et omdreiningspunkt i diskusjonen.

8.2 Autoritet og opprør i Wergeland-forskningen

Det flere i forskningen som har hatt som mål eller i det minste delmål å si noe om utviklingslinjer i Wergelands forfatterskap når det gjelder hans holdning til makt, autoritet og opprør. Som jeg nevnte i avhandlingens innledning, handler debatten i dag om hvorvidt man finner et tidsmessig skille i forfatterskapet, eller om Wergeland alltid har den samme spenningsfylte holdningen til autoritet, fortrinnsvis politiske autoriteter. I det videre vil jeg trekke frem de som tydeligst har deltatt i debatten, og jeg vil gjøre rede for bidragene i kronologisk rekkefølge kun i den grad det virker mest tjenlig.

Utgangspunktet for min utlegning er Hartvig Lassens *Wergelands og hans Samtid* (1866) fordi han etter sigende er den aller første som argumenterer for at det går et *skille* i forfatterskapet.²²⁸ Det virker imidlertid som en merkelig eller i det minste sterk påstand all den tid Lassen i kapitlet «Politiske ideer» skriver følgende med utgangspunkt i *Skabelsen, Mennesket og Messias*: «[Wergelands] Digtning og Anskuelse i det Hele Taget er en konsekvent Udfoldelse af de Grundtanker, som komme til Orde i hint Digt» (Lassen 1866: 49). Slik jeg leser Lassen, er det ikke snakk om *endring*, men om modning og utvikling av ideer og oppfatninger som holder seg gjennom det hele. Lassen fortsetter med påstanden om at *Skabelsen, Mennesket og Messias* «gjemmer Spirene til hvad der under [Wergelands] senere Liv fremtraadte i skarpere og bestemtere Omrids» (Lassen 1866: 49). Denne distinksjonen mellom *skille* og *utvikling* er viktig her, og den vil bli viktig også i den senere forskningen. Aller først vil jeg imidlertid se nærmere på Halvdan Kohts tidlige studie *Henrik Wergeland: Ei folkeskrift* (1908), som i bunn og grunn er blitt den selvsamme skjebne som Lassen til del. Koht blir like fullt mer sentral enn Lassen i debatten fordi han dukker opp igjen i den også senere og da skifter standpunkt. Dette skjer i dialog med Aage Kabell, som har gjort spørsmålet om Wergelands politiske og ideologiske holdning og utvikling til en av sine hovedsaker.

²²⁸ Se Marianne Egeland (2000: 151) og Storsveen (2004: 81). Det er også antydnet hos Sigurd Aarnes (1991: 128) og Dagne Groven Myhren (1992: 370)

Kohts tidlige studie blir av Sigurd Aarnes karakterisert som Kohts «begeistrede, venstrepropagandiske folkebok», og Aarnes mener det er med denne studien det såkalte venstrebildet av Wergeland hamres fast (Aarnes 1991: 21, jf. 1 og 1.4). Følgelig er det klart at det ikke er det politiske eller ideologiske Koht legger i sin forståelse av et såkalt skille i forfatterskapet. Koht knytter derimot tanken både til dikteren Wergelands «formkunst» og til «heile aandslive hans»: «Og desse aara – 1838 og 1839 – var ei rik læretid for han paa alle maatar; han vann so mykje nytt aands-innhald, so ein mest kann tala um eit heilt gjenombrot i live hans» (Koht 1908: 131).²²⁹ Koht sikter med dette altså ikke til en endring som ville skapt politiske spenninger i forfatterskapet sett under ett. Snarere snakker han om en type modning og endring der Wergelands grunnleggende tenkning blir dypere og sterkere:

Kjærleik og fridom, - det var det merke han reiste yver striden sin i desse aara.
Det var same merke som han hadde stridd under heilt ifraa ungdomsdagane.
Det hadde kome rikare innhald i striden. [...] Han hadde vakse baade i
hjartelag og tankemagt. No var han fullmogen mann og ferdig diktar. (Koht
1908: 141)

Ikke desto mindre har Lassen og Koht med dette plantet tanken om et skille i forfatterskapet, og det er dette skillet Kabell går etter i sømmene.

Kabells overordnede prosjekt er kort sagt «at eftergaa et menneskes vækst og en digters udvikling» (Kabell 1956: 7). Gjennom dette vil han vise at bildet av Wergeland «som en ideologisk nogenlunde konstant størrelse er inspirert af Wergeland selv med forskellige mere eller mindre polemiske tilbageblik, og af hans egen faders optegnelser desangaaende fra 1843. Den har holdt sig gennem tidene» (Kabell 1956: 6). Han argumenterer med andre ord mot denne karakteristikken Nicolai Wergeland gir av sønnen i *Optegnelser til Henrik Wergelands Levnetsbetskrivelse* fra 1843:

H. W. er endnu den samme, som han viste sig ved sin Fremtræden i 1827. Denne Nordenvind er ikke sprungen om, men blæser sagtere. Det er et overordentlig sangvinsk Temperament, som attakerede alt hvad der syntes latterligt eller slet,

²²⁹ Han gjentar påstanden i en senere bok der han ser tilbake på forskervirksomheten sin (Koht 1951: 116).

med Ild og Flammer, uden Hensyn til Forhold eller Følger, uden alle Hensyn.
(N. Wergeland 1889: 785)

Man kan jo merke seg at Wergeland, som selv har lest gjennom og kommentert farens fremstilling, har latt dette utdraget stå ukommentert.

Kabell peker for øvrig selv på at han skriver i forlengelsen av tidligere forskning, og han trekker spesielt frem Koht (1908) og ellers også Andreas Herman Ebbestad (1930). Jeg mener som sagt at dette er en misoppfatning av Koht, og når det gjelder Ebbestad, er det heller tvilsomt om han kan tas til inntekt for synet om et skille av denne typen. Ebbestad mener kun at det skjer en «selvhevdelse på rent dikterisk grunnlag» (Ebbestad 1930: 291, jf. også Aarnes 1991: 128). Selv om også Kabell mener det er et kunstnerisk skille, er hans bruddhypotese langt mer omfattende enn Kohts og Ebbestads, slik jeg nå skal vise.²³⁰

Allerede titlene på de to bindene antyder at Kabells studie er basert på et tidsskille. Det første er kalt *Barndom og ungdom* (1956) og følger forfatterskapet frem til 1838, mens det påfølgende bindet har fått den beskrivende tittelen *Manddommen* (1957). Kabell understreker da også skillet gjennomgående i studien og finner det samlet i hele Wergelands livsholdning og ideologi. Blant annet er det i 1838 Kabell finner Wergelands «sidste egentlige batalje efter ungdomsideologiens principper mod samfundets ledende kredse [...]» (Kabell 1957: 6). I samme tidsperiode endres Wergelands «straalende liberale utopi», og han får «et mere ædrueligt syn paa diverse nationer uden for frihedens fædreland Norge. Den gamle hyldest til revolutionernes land Frankrig giver vel stadig ekko, men kun svagt» (Kabell 1957: 143). Endringen omfatter også synet på unionen: «Wergelands antiunionelle hidsighed synes at have sat sig omved nytaar 1837», og året 1838 bringer «et tydeligt meningsskifte» om den (Kabell 1957: 149 og 150). Fra 1838 finner dessuten Kabell «ingen vaklen i digterens royalistiske holdning», og dette «glider naturligt ind i hele Wergelands nye ideologi» (Kabell 1957: 219). Kort sagt mener han at Wergelands nye ideologi «trænger sig frem i slutningen af 1835 og afløses af et tilbagefald under unionskrisen i 1836 for endelig

²³⁰ For øvrig er Storsveen (2004) kritisk til Kabell på dette punktet.

at bryde igennem med en nærmest eksplosivt befriende forløsning i slutningen af 1838» (Kabell 1957: 222), og han sammenfatter det hele slik:

Det skulde være endeligt paavist, at Wergeland gennem sitt fortvivlende korte liv baade som digter, politiker og menneske undergaar en udvikling til noget *næsten diametralt modsat* den første fremtræden. (Kabell 1957: 315, min kursivering)

Store deler av Kabells studie er vel ansett av øvrige Wergeland-forskere, men påstanden om at Wergeland «beveget seg fra radikal til konservativ holdning», som er grunnpilaren i studien, skapte en lengre diskusjon, og den blir særlig imøtegått av Storsveen i avhandlingen *En bedre vår. Henrik Wergeland og norsk nasjonalitet* fra 2004 der han undersøker Wergelands «oppfatning av Norge og norsk nasjonalitet» (Storsveen 2004: 81 og 28).²³¹ Via hans kritikk av Kabells selv plassering i forskningstradisjonen ser man også hvilken omfangsrik diskusjon Kabells studie utløste, og som Storsveen selv skriver i forlengelsen av.

Storsveen mener at Koht ikke kan tas til inntekt for Kabells påstand, og han hevder at Kabell har oversett Kohts «selvkritikk fra 1951» (Storsveen 2004: 81). Selv om jeg for så vidt er enig i at Kabell ikke kan støtte seg på Koht, er jeg uenig også med Storsveen på dette punkt. I 'selvkritikken' fra 1951, som Storsveen viser til, vedgår Koht riktignok ett «mistak» fra påstanden om utvikling i 1838/1839, men holder fast på hovedsynspunktet:

[S]ynsmåten sin på norsk historie hadde Wergeland i hovudsaka klar for seg alt så tidleg som 1834, så den var ikkje ei frukt av det åndelege gjennombrøtet hans 1838-39 [...]. Men elles trur eg nok at tanken min har stått seg gjennom seinare granskingar. (Koht 1951: 117)²³²

Derimot modererte Koht synspunktet sitt når han i 1960 anmeldte Kabells studie. Han viser til Kabells bruk av sitt eget synspunkt og går først da tilbake på det: «No må eg

²³¹ Storsveens synspunkt finner man også delvis og spredt i andre publikasjoner. Selv forholder jeg meg også til en artikkel fra 2002 og til biografien om Wergeland fra 2008.

²³² Det kan være at Storsveen egentlig sikter til nettopp det nasjonale, slik han gjør det rett forut (jf. Storsveen 2004: 76), men kritikken han fører mot Kabell på dette punktet, fremstår som generell.

vedgå at eg synes ikkje no lenger denne avhandlinga mi [...] [fra 1906 med samme synspunkt som boken fra 1908] gjev det rette biletet av ånds-voksteren hos Wergeland» (Koht 1960: 47). Han er dessuten klar i sin tale og sier seg eksplisitt uenig i Kabells konklusjon om «eit djupt skifte i både ideologi og lynne» og mener, slik Storsveen skal komme til å mene, at det heller er snakk om «naturleg mogning» (Koht 1960: 49 og 51). Årsaken til at jeg trekker frem denne korrigeringen av Kohts skifte av standpunkt, er fordi Aarnes 30 år senere spekulerer på om det er ideologiske årsaker til Kohts nedtoning, siden Kabells konklusjoner bryter med venstrebildet Koht forfekter (Aarnes 1991: 105). Aarnes mener altså at studiet av Wergelands ideologi styres av forskerens egen ideologi. Dagne Groven Myhren mener så at Aarnes' antydende kritikk feiler, slik det kommer frem i hennes anmeldelse av myte-studien hans:

Jeg reagerer også når Aarnes uten videre mener at når Halvdan Koht og Edvard Beyer [jf. 1963] går imot Kabell på dette punkt, da skulle de ha vært ideologisk styrt. (Groven Myhren 1992: 370)²³³

Jeg mener imidlertid Aarnes' kritikk har noe for seg, slik jeg også i avhandlingens innledning antydte at Wergeland-forskningen i visse tilfeller er (for) preget av en normativ forhåndsinnstilling.

Uansett gir kritikken rom for Storsveens studie. Han tar opp hansken Groven Myhren kaster når hun videre i anmeldelsen oppfordrer til «grundig drøfting av tesen om Wergelands såkalte 'ideologiske tilbagetog' som Kabell kaller det» (Groven Myhren 1992: 370). Groven Myhren mener det «bare [er] grunnforskning som kan bekrefte, avkrefte eller nyansere [tesen]», noe hun ikke finner hos Aarnes som drøfter forskningstradisjonen uten nedslag i forfatterskapet (Groven Myhren 1992: 370).²³⁴

Storsveen er for så vidt enig i at endringen i Wergelands sosiale status omkring 1838 medførte at han slett ikke alltid var den *dikterpersonen* som mytene tilsier:

²³³ Groven Myhren refererer her til Edvard Beyers anmeldelse av Kabells studie, som jeg kommenterte i 3.1.

²³⁴ Denne gjennomgangen kan muligens gi inntrykk av at alle er uenige med Kabell. Det stemmer ikke. Kristen Austarheim forholder seg eksplisitt til denne diskusjonen, men i motsetning til Storsveen mener Austarheim at «Halvdan Kohts og Edvard Beyers [jf. 1963] imøtegåelse av Kabells grunntese [...] ikke [er] av overbevisende art» (Austarheim 1974: X). At Austarheim skriver i forlengelsen av Kabell, er synliggjort gjennom titlene på hans to bøker om Wergelands psykiatriske utvikling. Den første har undertittelen *Frem til gratialet og giftermålet* (1966), mens den påfølgende har undertittelen *Fra gratialet og giftermålet til hans død* (1974). Årsaken til at Austarheim ikke er viet mer plass, er at studien er utpreget biografisk og problematisk psykologiserende.

«*Mesteparten* av sitt voksne, aktive liv levde slett ikke Henrik Wergeland som ‘Henrik Wergeland’» (Storsveen 2002: 49, forfatters kursivering). Han mener like fullt at Kabells bruddhypotese ikke holder stand. Ifølge Storsveen viser hans egne studier særlig at «verken når det gjelder historieoppfatning, religiøs holdning eller synet på Norges nasjonale rolle kan det spores noen ‘diametral’ endring i Wergelands skriftlige fremstillinger mellom 1830 og 1845» (Storsveen 2004: 45).²³⁵ Videre fremholder han spesielt kritikken av Kabells tese om «dramatiske omskiftninger i Wergelands *ideologiske* selvforståelse» (Storsveen 2004: 45, forfatters kursivering). Når det gjelder Wergelands ideologi, finner Storsveen tvert imot «en urørt tro på egne idealer og utveier» (Storsveen 2004: 25). Han vedgår imidlertid at det skjedde en viss endring, særlig poetisk, estetisk og politisk, men omtaler dette som en naturlig og selvfølgelig utvikling. At Wergeland endrer seg med alderen «skulle da bare mangle» (Storsveen 2004: 45). Store omveltninger er det da heller ikke snakk om når det gjelder det politiske, ifølge Storsveen: «Wergeland forlot ikke sine politiske idealer [...]. Derimot tok Wergeland på 1840-tallet til orde for en mer avslepen politisk taktikk [...]» (Storsveen 2004: 820). Han understreker dog at forfatterskapet «tyder på sprenghninger, splittelser», men disse er «synlige både før og etter 1838» (Storsveen 2004: 45). Dermed har Storsveen nådd målet om å etablere en annen utviklingslinje enn den Kabell fronter.²³⁶

Til tross for at Storsveen argumenterer mot Kabell, viser det siste sitatet han slett ikke kan beskyldes for å glatte over spenninger og dobbeltheter i forfatterskapet, slik man nok kan kritisere enkelte av venstretradisjonens representanter for å gjøre, for eksempel

²³⁵ Også Storsveen viser til at han skriver i forlengelsen av tidligere forskning på Wergeland, særlig Herluf Møller som i likhet med han selv vektlegger det nasjonale i forfatterskapet og ender med samme oppfatning: «Wergeland gjør overhovedet intet Spring i sine nationale Anskuelser; det maa derfor være berettiget i det følgende at omtale disse under eet» (Møller 1915: 21, også jf. Storsveen 2004: 70).

²³⁶ For ordens skyld må det nevnes at jeg i masteroppgaven delvis fant støtte for Kabells påstand. Spørsmålet var riktignok kun et lite sidespor, men jeg konkluderte uansett med at «utviklingstrekket [fra Kabell] finner sine paralleller, selv om det tidsmessige skillet kan sies å være noe forskjøvet» (Stengrundet 2012: 112). Med ‘forskjøvet’ siktet jeg til at jeg fant en tydelig farskritikk i både det tidlige *Skabelsen, Mennesket og Messias* (1830) og i det sene *Jan van Huysums Blomsterstykke* (1840). Først i *Den engelske Lods* fra 1844 fant jeg «en mer forsonet og mindre ambivalent far» (Stengrundet 2012: 112). Dette poenget trakk jeg dessuten videre inn i det biografiske der jeg antydte «en tidsmessig utvikling i hvordan den biografiske far-sønn-relasjonen utvikler seg fra det mer kritiske til det mer forsonende» (Stengrundet 2012: 116). Til dette er likevel å si at det er begrenset hvor tungtveiende dette er i diskusjonen som sådan, siden ingen av diktene i masteroppgaven, slik jeg leste dem, var «tydelige som politiske [eller ideologiske] allegorier» (Stengrundet 2012: 112). Det kan for øvrig også nevnes at jeg i oppgaven mente Storsveen støttet Kabells bruddhypotese (jf. Stengrundet 2012: 20). Som denne gjennomgangen har vist, er ikke dette riktig.

Koht. Storsveen mener nemlig man finner spenninger forfatterskapet sett under ett. I artikkelen «Helt i sin egen tid eller i vår?» (2002) kommer dette enda tydeligere til uttrykk. Her peker Storsveen på at Wergeland på en side var folkelig, republikaner, antidansk, og at han hadde «mistro til embedsmannskulturen» (Storsveen 2002: 48). Det er dette såkalte venstrebildet av Wergeland som er mest kjent, slik jeg også pekte på innledningsvis i avhandlingen. Dette er imidlertid et ufullstendig bilde, skriver Storsveen, for her «dysset man ned Wergelands paternalisme, konge-troskap, elitisme og svenskvennlighet» (Storsveen 2002: 48). Jørgen Sejersted har pekt på den samme typen ambivalens og knytter den direkte til patriarkalske autoritetsfigurer:

Wergeland's republicanism is very ambivalent, as is his hatred towards kings and tyrants, as it is counterbalanced by an admiration for strong, inspired individuals who rise to power, such as Napoleon and the Swedish-Norwegian king Carl Johan (1763–1844) [...]. (Sejersted 2012: 250)

Hos Storsveen og Sejersted blir det altså tydeliggjort at Wergelands holdninger når det gjelder autoritet, er spenningsfylte.

I tillegg kommer de øvrige spenninger jeg nevnte i avhandlingens innledning (jf. 1), og som på mer indirekte vis kan knyttes til autoritets- og opprørstematikk. Jeg viste da til en spenning mellom individuell genialitet og kollektivt ansvar, mellom patriotisme og aggresjon mot myndighetene, Wergelands religionsfientlighet satt opp mot at han også er religiøs, og til sist hans avsky for Welhavens poetikk samtidig som han hadde et ønske om å bli godtatt som poet etter tidens smaker og normer, som jo lå tettere opp mot Welhavens diktning. Disse spenningene *kan* knyttes autoritetstematikken i det enkelte diktet, slik for eksempel fedrelandet kan oppfattes som autoritet (jf. kapittel 5) eller slik jegets syn på autoritet kan være forskjellig alt ettersom jegets beveggrunn er individuell eller kollektiv (jf. kapittel 4).

Den tidligere forskningen viser altså frem autoritetstematikken som et interessant og spenningsfylt felt i Wergelands forfatterskap. Man kan i den sammenheng stille seg spørsmålet om hvorfor enda en studie skulle være påkrevd, ikke minst siden tradisjonen for å løfte frem det spenningsfylte favner forholdsvis vidt samlet sett. Til det er for det første å si at studien er viktig fordi de fire diktene jeg har lest, ikke har blitt lest

skikkelig tidligere. En kritikk man kan anføre særlig mot Kabell og Storsveens vektige bidrag, er nettopp lesningene deres av enkeltdikt. Til tross for grunnleggende uenigheter sammenfaller Kabells og Storsveens studier i at de begge på en til dels imponerende måte forholder seg til det omfangsrike forfatterskapet som helhet. Utfordringen for denne typen studier er imidlertid at nyanser lett går tapt. Begge studiene kan kritiseres på dette punktet, selv om de riktignok er voluminøse, de teller henholdsvis 673 og 839 sider. Storsveen har allerede kritisert Kabell for dette (Storsveen 2004: 82),²³⁷ og jeg mener at flere av de øvrige studiene jeg har referert til her, kan kritiseres på samme måte. I hvert fall gjelder det Storsveens konkrete diktlesninger, som for øvrig er mindre nærlesende enn Kabells, slik jeg for eksempel har tydeliggjort i lesningen av «PHiS» (jf. 5.6.1). Forskerne bruker autoritetstematiserende dikt fra forfatterskapet til å befestе standpunktene sine, men de *nærleser* ikke diktene. Dette betyr at forståelsen av enkeltdiktet, herunder diktene som utgjør denne avhandlingens utvalg, er forenklede. Med så store og kronglete dikt vil jeg ikke påstå at mine lesninger ikke kan kritiseres, men det får bli opp til senere Wergeland-lesere å diskutere nærmere. Jeg mener mine lesninger utvilsomt viser frem tematikker og nyanser i enkeltdiktet som ikke har blitt påpekt tidligere.

Like fullt mener jeg at mine lesninger har verdi også utover forståelsen av det enkelte diktet. For det første viser de samlet sett frem opprørets variasjoner og mangfold. Lesningene er altså ulike og viser frem ulike sider i Wergelands diktning. For det andre er de like fullt ikke så ulike at de ikke sier noe nytt som i hvert fall kan antydes å gjelde selve forfatterskapet. Det er dette jeg vil argumentere for i det videre der jeg sammenfatter det som har vært mitt hovedanliggende i denne avhandlingen, som har vært å undersøke hvor opprørsk Wergeland er i sin diktning, og hvordan opprøret arter seg.

²³⁷ Storsveen viser også til at E. Beyer i en anmeldelse har kritisert Kabells avhandling for det samme (Storsveen 2004: 82 n. 301).

8.3 Opprørets variasjoner i fire Wergeland-dikt

Dersom man sammenstiller betraktninger om romantikkens autoritetstematikk med betraktninger om autoritetstematikken i Wergelands forfatterskap, finner man enkelte paralleller i beskrivelsene av opprøret. Det tidlige venstrebildet virker å samsvare med det entydige og kraftige opprøret som Meller knytter til den romantiske tradisjonen. I den etterfølgende Wergeland-forskningen er det Wais' og Mellers betraktninger som i stor grad synes å gjenspeile seg. Kabell finner Mellers opprørske romantiker hos den tidlige Wergeland og Wais' ærbødige romantiker hos den sene, og slik sett kan hans betraktninger overordnet sett knyttes til Thomäs tanke om at autoritet dekonstrueres for så å rekonstrueres. Storsveen og Sejersted finner til sammenligning den opprørske og den ærbødige romantiker både tidlig og sent i forfatterskapet. I tillegg løfter blant annet de to sistnevnte frem spenninger som kan minne om den type spenninger Johnson argumenterer for at kjennetegner romantikerens forhold til autoritet, nemlig den tilgrunnliggende ambivalens. Samlet sett er det følgelig klart at Wergelands forfatterskap er spenningsfylt, og at holdningen til autoritet til dels er preget av tvetydighet og ambivalens, til dels i enkelt-dikt, men særlig i forfatterskapet sett under ett. *Hvordan* opprøret arter seg mer spesifikt, er derimot mindre, om i det hele tatt diskutert. Mine lesninger viser imidlertid at variasjonen er stor: Opprørets karakter, status, beveggrunner og slutt-punkt endrer seg fra dikt til dikt. Av disse virker det kun som om beveggrunnene har blitt noe særlig oppmerksomhet til del.

Det mine lesninger viser, er for det første at alle dikt-jegene i de fire diktene jeg har satt under lupen, er opprørske. Det gjelder i de to tidlige diktene, noe som ikke er overraskende resepsjonens karakteristikk tatt i betraktning, men det gjelder også de to sene kongediktene, noe som er hakket mer overraskende. Min grunnleggende tese kan dermed regnes som bekreftet, iallfall når det gjelder de fire diktene jeg har lest. For øvrig kan også «Nicolais» regnes inn her, og jeg vil i noen grad også trekke inn dette diktet i den følgende gjennomgangen.

I mine lesninger har jeg ønsket å undersøke opprørets status og karakter. Finner man den kompromissløse konfrontasjonen som Meller beskriver og Thomä antyder? I det

hele tatt er akkurat dette lite diskutert i romantikk-forskningen som sjelden løfter frem andre muligheter dersom man først mener at opprør finner sted. Denne mangelen gjelder også Wergeland-resepsjonen. Også i den er det hovedsakelig den direkte konfrontasjon som ligger i beskrivelsen av opprøret, all den tid forskerne oftest kun konstaterer opprørets tilstedeværelse. På den måten lever Nicolai Wergelands bilde videre. Som nevnt beskriver han sønnen som en «som attakerede alt hvad der syntes latterligt eller slet, med Ild og Flamme» (N. Wergeland 1889: 785). Unntak finner man dog i tidligere undersøkelser av kongedikt, der opprøret blir forstått som mer subtilt (jf. Dvergstad 1991 og til dels Sejersted 2014).

Mine lesninger viser at opprøret heller sjelden rammes av den vanligste karakteristikken, men opprøret i «Cæsar» passer i utgangspunktet til det etablerte bildet, for jeget går i en utilslørt konfrontasjon med både tyrannen og Gud. Bildet kan likevel nyanseres i og med at jeget i utgangspunktet vegrer seg for å konfrontere despoten. Denne vegringen bunner vel å merke ikke i egoisme eller nonsjallanse, men Cæsars nedslakting av undersåttene sine skaper et sympatisk ubehag hos jeget. Når det gjelder det neste diktet, «PHiS», er opprøret slett ikke direkte og konfronterende, snarere tvert imot. Opprøret består i å reise vekk, og jeget selv kaller denne typen opprør for flukt og mener det er en feig form for opprør. Jeget utviser større sympati med en opprører av den konfronterende typen, men makter ikke selv å leve opp til sine standarder. På den annen side igjen ønsker han at den tenkte direkte konfrontasjon bør følges av forsoning. Samlet sett reflekterer dette kort sagt et tvilende, avventende og vekslende forhold til det kompromissløse opprøret.

Når det gjelder kongedikten, er det (selvfølgelig) ingen som har påstått at man i disse finner noen form for Møller-opprør. Hovedsakelig har det snarere vært et poeng at diktene slett ikke inneholder noe opprør, iallfall gjelder det diktene i mitt utvalg. Selv argumenterer jeg altså imot denne oppfatningen. Det opprøret jeg finner i disse diktene, er subtilt og indirekte, og til tross for at diktjegerne er selvhevdende i sitt opprør, kan opprøret således karakteriseres som ærbødig. Her er det imidlertid en viss forskjell: Subtiliteten og dermed også ærbødigheten er tydeligere i «Kongens Ankomst» enn i diktet til Oscar, der jeget er litt mer direkte og selv noe mer autoritær.

I undersøkelsen av opprøret i Wergelands diktning har jeg også interessert meg for opprørs beveggrunner. Som min gjennomgang av resepsjonen viser, regner man *i hovedsak* Wergelands opprør i *autoritetstematiserende* dikt for å være politisk, men samlet sett har det blitt påpekt at forfatterskapet også inneholder estetiske, privat-psykologiske og religiøse opprør. Sistnevnte dreier seg da ikke om opprør mot Gud, men om opprør mot andre religiøse autoriteter og enkelte religiøse retninger. Også i forskningen på romantikkens opprør er det politiske opprøret sterkt vektlagt, men som i Wergeland-forskningen finner finner man andre beveggrunner representert. For eksempel beskriver Meller både et politisk og et religiøst opprør, og Johnson åpner som nevnt for enda større mangfold: Opprøret kan være politisk, religiøst og estetisk så vel som personlig eller privat-psykologisk. En åpen innstilling har vært fruktbar for mine lesninger, der jeg har funnet politisk opprør, privat-psykologisk opprør, estetisk opprør og kulturelt opprør. Jeg har i tillegg også funnet religiøst opprør. Når det gjelder beveggrunnene, nyanserer mine funn Wergeland-resepsjonen for øvrig ved å vise at det politiske opprøret slett ikke alltid er det tydeligste eller viktigste i de autoritetstematiserende diktene.

I «Cæsarís» er opprøret for det første politisk og humanistisk. Dette opprøret ligger tydelig i diktet og har da også blitt hyppig kommentert i resepsjonen. Diktet inneholder imidlertid også et religiøst opprør rettet mot Gudsautoriteten. Denne typen religiøst opprør er lite kommentert i min gjennomgang av Wergeland-resepsjonen, og det kommer av at det rår en enighet om at Wergelands opprør ikke er av den art. I så måte er det Wais ærbødighet som gir gjenklang også her. Sett under ett støtter mine lesninger i all hovedsak dette, men man finner anslag til unntak nettopp i «Cæsarís», og ikke minst finner man unntak i «Nicolais». Mens det begynnende opprøret mot Gud som man finner i «Cæsarís», avsluttes ved at jeget til sist forsoner seg med Gudsautoriteten, forholder det seg annerledes i den tidligere versjonen av diktet. Forsoningen mangler i «Nicolais». Som jeg poengterte i selve lesningen, må dette diktet antagelig betraktes som særegent i forfatterskapet, nettopp på grunn av det religiøse opprøret som ikke faller til ro.

I «PHiS» er opprøret politisk for så vidt som jeget er misfornøyd med de rådende maktforholdene i fedrelandet, men opprøret er også privat-psykologisk. Det er

personlige årsaker til at jeget reiser: Han vedgår at livet i fedrelandet kan være godt for andre, men understreker at han selv vemmes ved det. Utover i diktet blir det dessuten stadig klarere at jeget søker en personlig utvikling: Han vil bli *mann*, et mål han opplever som umulig å nå der han er. I tillegg inneholder diktet også et estetisk opprør. Dette har jeg riktignok ikke vektlagt i særlig grad, fordi det i diktet ikke er tydeliggjort som opprør mot (patriarkalsk) autoritet. Jeg finner det likevel verdt å nevne at man finner et estetisk opprør tematisert i diktet, og at dette opprøret gjenspeiler seg i diktets faktiske form. «PHiS» er selv av den typen dikt som diktjeget beskriver som en normbrytende, rystende og følgelig opprørsk form for diktning.

I kongediktene skulle man tro at opprøret er nettopp politisk, siden Wergeland selv karakteriserer seg som republikaner. Imidlertid vitner ingen av diktene om et opprør mot den monarkiske styreformen som sådan. Tvert imot gir jegene inntrykk av å ville beholde styresettet slik det er på det aktuelle tidspunktet. Et visst politisk opprør finner man nok i «Hilsen til Konning Oskar». For det første er det politiske nivået representert gjennom unionsproblematikken som antydes. For det andre er opprøret politisk ved at jeget er noe i tvil på om kongen kan innfri de kravene han stiller til han. Denne kritikken retter seg altså mot en spesifikk konge, ikke mot kongemakten i seg selv.

Videre kan opprøret også betraktes som privat-personlig og psykologisk ved at jeget tydeliggjør at han ikke *trenger*, men *ønsker* kongene som sine autoriteter. Dette ønsket er tydeligst i «Kongens Ankomst», mens jeget i «Hilsen til Konning Oskar» opptrer tydeligere som autoritet over Oscar, selv om det skjer i begge dikt. Denne omkastningen av autoritetsforholdene leder over i den siste, men sterkeste typen opprør jeg mener man finner i disse to diktene, nemlig det kulturelle opprøret. Jegene løfter ikke egentlig frem seg selv personlig. Den jegene løfter frem i sin omkalfatring av autoritetsforholdene, er Poeten. Man kan lese begge dikt som at monarkiet bør bestå, og at kongene følgelig beholder sin posisjon, men at Poeten er den som bør sette premissene og i så måte inneha posisjonen som den øverste autoritet. Gudsautoriteten er da utelatt fra diskusjonen.

En del av tesen jeg formulerte i avhandlingens innledning, var videre at til tross for at diktene jeg skulle undersøke, inneholdt opprør mot patriarkalske autoriteter, var det

like fullt aldri på en slik måte at autoritet forkastes, avskrives eller undergraves fullstendig. Dette er med andre en diskusjon som også innbefatter en refleksjon over hvor beskrivende den tidligere forskningen på romantikkens autoritetstematikk er for de fire diktene jeg har lest.

Selv om autoritet er ønsket, har gjennomgangen hittil vist at Wais' betraktninger slett ikke gjelder. Jeget viser seg ikke som ensidig ærbødig overfor patriarkalske autoriteter. Dette gjelder også der man kunne forvente å finne denne innstillingen, tidligere karakteristikk av forfatterskapet tatt i betraktning. Jeg sikter her til holdningen til Gudsautoriteten. I den grad denne autoritetens status er tematisert i diktene, og det skjer i «Cæsarís», er jeget opprørsk innstilt. Når det likevel ender i forsoning, er dette en bevegelse som har sine paralleller til Thomäs betraktninger om at *dekonstruksjon* følges av *rekonstruksjon*. Autoritet er klart *ønsket*. Opprøret bunner nettopp i en klage over Guds fravær, som jeget ønsker skal endres til nærvær, og frihet fra Gudsautoriteten blir endog fremstilt som en skrekkvisjon. «Nicolais» utgjør igjen et unntak fra regelen. Vel klager også der skalden over Guds fravær i utgangspunktet, men til forskjell fra «Cæsarís» blir ikke en verden uten Gud fremstilt som skrekkelig. Det blir heller ikke fremstilt som det motsatte, men det påfallende er nettopp at diktet ender i det åpne når det gjelder spørsmålet om autoritet.

I «PHiS» er jegets innstilling til autoriteten fedrelandet preget av en dobbelthet allerede i utgangspunktet, og det er en type dobbelthet som har klare paralleller til Johnsons påstand om at romantikerens opprør kjennetegnes av opprørers behov både for å være et enestående, autonomt individ og for å innta en sønnlig posisjon der han blant annet blir beskyttet av autoriteten. Det er denne holdningen som ligger til grunn hos jeget. I første omgang velger jeget like fullt å gjøre opprør ved å reise vekk. Jeget forsøker altså å dekonstruere autoriteten, for å knytte an til Thomä. Denne innstillingen holder likevel kun til det øyeblikket jeget virkelig settes under press, og resultatet er at farsautoriteten rekonstrueres.

I de to kongediktene rammer ikke de tidligere karakteristikkene særlig godt. Bevegelsene synes nemlig å være annerledes. Riktignok kunne man tenke at Mellers karakteristikk var gjeldende i og med at jegene etablerer seg selv som autoritet. Dette

er imidlertid gjort på et vis som medfører at kongene like fullt beholder sin autoritetsposisjon, om enn ikke overfor Poeten. Det mest beskrivende er nok like fullt at det foregår en viss dekonstruering av autoritet, men da på ingen måte av en slik grad som Meller og Thomä beskriver. I hvert fall er det hevet over enhver tvil at autoritet, i særlig grad Poeten, er ønsket. Med dette har man også nådd det punktet der diktene skiller seg ut, for *jeget* selv trenger ingen autoritet. Dette alternativet, et makthierarki som består av autoritet som ønsket, men ikke for opprøreren selv, finner man ikke i den tidligere forskningen.

Det avsluttende spørsmålet blir i hvilken grad disse diktene inneholder spenninger som i utgangspunktet virker som uforenelige? Jeg hevdet innledningsvis at diktjegets holdning til autoritet inneholder dobbeltheter og spenninger, noe også gjennomgangen ovenfor har vist. Jeg påsto imidlertid også at diktene ikke ender i denne spenningen, men at jeget derimot forsøker å avklare spenningen på et eller annet vis.

I «Cæsar» finner man for det første en spenning i jegets syn på tyrannen. Spenningen består i at jeget fordømmer tyrannen som brutalt slakter ned befolkningen, samtidig som jeget nærer en viss fascinasjon for de voldsomme kreftene og det pågangsmotet som preger Cæsar og hans handlinger. Dette peker mot en spenning mellom det selvsentrerte og det solidariske. Jeget klarer ikke å sammenstille disse to sidene, men samlet sett veier den solidariske siden mest, ikke minst fordi jeget aldri utviser noen sympati med tyrannen eller gjør noe forsøk på å forklare hans handlinger på en måte som gjør at man forstår Cæsars handlinger som for eksempel moralsk begrunnet eller determinerte.

En annen spenning ligger i jegets ønske om frihet samtidig som jeget også ønsker Guds tilstedeværelse. Denne spenningen løser jeget ved å spille på distinksjonen mellom frihet *fra* og frihet *til*, og Gud representerer sistnevnte: Det er først i kraft av Guds tilstedeværelse at frihet til for eksempel utvikling mot det bedre fremtrer som en reell mulighet. Den samme oppfatningen finner man ikke i «Nicolais» som i motsetning ender åpent.

Nettopp denne spenningen og løsningen finner man derimot i «PHiS», men her er det religiøse og metafysiske flyttet ned på et politisk og personlig plan. Jegets ønske er å

bli enestående, noe som krever løsrivelse fra autoritet. Som nevnt rekonstrueres autoriteten i slutten av diktet, og det på ekstremt vis i og med at jeget beskriver seg som nærmest totalt avhengig av denne. Også her løses spenningen ved at den nye farsautoriteten kan betraktes som nødvendig for at jeget og nasjoner skal nå sitt fulle potensiale. Spørsmålet er imidlertid om det dobbelte forholdet til fedrelandet er løst i og med denne bevegelsen. Den autoriteten jeget posisjonerer seg under i diktets slutt, er tross alt vesensforskjellig fra den typen autoritet fedrelandet blir beskrevet som, og et poeng i min lesning var da også at jegets ambivalente innstilling til fedrelandet blir stående diktet igjennom. Det betyr imidlertid ikke at spenningen består *forfatterskapet* igjennom. Hvis man trekker inn det senere diktet *Den engelske Lods* (1844), som omhandler samme reise, finner man at Norge blir innreflektert i den selvsamme type tenkning. Det fedrelandet som beskrives i *Den engelske Lods*, er et som setter de rammer som er nødvendige for at positiv utvikling skal kunne skje.

Spenningen mellom Wergelands republikanske sympatier og hans kongekjærlighet er velkjent, men dette er som nevnt ikke hovedsaken i kongediktene. I «Kongens Ankomst» løses denne konflikten ved at jeget tilskriver Carl Johan republikanske verdier, mens i «Hilsen til Konning Oskar» er denne siden lite tematisert, selv om man finner en viss spenning i at jegets hyllest til den svenske unionskongen tross alt er særnorsk. Denne spenningen blir til sammenligning ikke oppløst, men den blir avklart ved at jeget ser ut til å synes at dette er en mindre viktig side ved det hele. Dette blir kort sagt aldri diktets hovedsak. Det er viktigere for eksempel at kongen skal lede den norske befolkningen til frihet. Utover det er det få *uforenelige* spenninger å finne i disse to diktene. Den eneste egentlige endringen jeget ønsker å foreta av det bestående, er omrokkingen av makthierarkiet der Poeten blir garantisten for positiv utvikling. Det er ikke slik å forstå at kongene står i veien for en slik utvikling i kraft av å være nettopp konger, men jeget nærer en liten tvil til om hans forhåpninger vil skje fyllest under kongenes styre. Uansett er denne endringen forenelig med at kongene hovedsakelig beholder sin posisjon og autoritet, bare ikke overfor de utvalgte få, Poetene.

Samlet sett viser dette at opprøret er til stede i større grad enn det tidligere har blitt vektlagt, for opprøret finnes i alle diktene: Både dikt som er regnet som opprørske, og dikt som blir betraktet som hyllestikt, inneholder opprør. Opprøret er riktignok ikke

alltid kompromissløst eller likefremt. Diktjegene preges innimellom også av tvil og ank, eller spenninger av ulike typer problematiserer opprøret. I slike tilfeller faller diktjeget ofte ned i kompromisser. Det mest interessante er kanskje likevel at frihetsbestrebelsen, som man finner i alle de fire diktene jeg har lagt vekt på, aldri samsvarer med frihet fra autoritet. Autoritet synes tvert imot å være både ønsket og nødvendig, fordi autoritet er forutsetningen for frihet og for den generelle utvikling mot det bedre. Dette gjelder også i de tilfeller der denne autoriteten er diktjeget selv. Dette aspektet har i den tidligere Wergeland-forskningen i all hovedsak blitt knyttet til Gudsautoriteten. Mine lesninger viser at det gjelder langt mer generelt: Det gjelder religiøst, politisk, kulturelt og privat-psykologisk. Det gjelder både tidlig og sent i forfatterskapet, og man finner tanken representert i både opprørsdikt og i hyllestikt.

Den Wergeland som stiger frem fra denne avhandlingen, er med andre ord både opprørsk og frihets- og fremtidsrettet og slik sett ikke ulik den Wergeland som ble skapt på 1880-tallet, så sant man forstår denne Wergeland som noenlunde spenningsfylt. Den store forskjellen er at autoriteter i seg selv ikke utgjør et hinder i bestrebelsene mot frihet og positiv utvikling. Autoriteter utgjør derimot en viktig, endog nødvendig part *i* bestrebelsene. De er det frihet og utvikling kan realiseres ved hjelp av. Til sammenligning er frihet fra autoritet fremstilt som uønsket og grufullt («Cæsar»), uønsket og umulig («PHiS») eller det er ikke engang et alternativ («Kongens Ankomst» og «Hilsen til Konning Oskar»). Det er særlig på dette punkt mine lesninger sier noe nytt om Wergelands forfatterskap.

Litteraturliste

- Abrams, M. H. 1971. *the mirror and the lamp: romantic theory ant the critical tradition*. London, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Abrams, M. H. (red.). 1975. The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor. I *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, 37-54. New York: Oxford University Press.
- Amundsen, Leiv (red.). 1956. *Brev til Henrik Wergeland: 1827-1845*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Amundsen, Leiv (red.). 1974. *Henrik Wergeland: Brevene til Amalie*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Andersen, Per Thomas. 1990. Komponisten Henrik Wergeland: Komposisjonsanalyse av to Wergeland-dikt. I *Norsk Litterær Årbok 1990*, red. H. H. Skei og W. Vannebo, 37-60. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Arup Seip, Didrik. 1914. *Norskhet i sproget hos Wergeland og hans samtid*. Kristiania: H. Aschehoug & Co.
- Assmann, Aleida. 1978. Wordsworth und die romantische Krise: Das Kind als Vater. I *Das Vaterbild im Abendland II: Literatur und Dichtung Europas*, red. H. Tellenbach, 48-61. Stuttgart: Kohlhammer.
- Attridge, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. New York: Routledge.
- Austarheim, Kristen. 1966. *Henrik Wergeland: en psykiatrisk studie.1: Frem til gratialet og giftermålet*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Austarheim, Kristen. 1974. *Henrik Wergeland: en psykiatrisk studie. 2: Fra gratialet og giftermålet til hans død*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, Michail. [1963/2002] 2010. *Dostojevskijs poetik*. Oversatt av Lars Fyhr og Johan Öberg. Basert på kritisk utgave fra 2002. Gråbo: Anthropos.
- Benterud, Aagot. 1943. *Henrik Wergelands religiøse utvikling: En litteraturhistorisk studie*. Oslo: Dreyer.
- Berlin, Isaiah. [1958] 2000. Two Concepts of Liberty. I *The proper Study of Mankind*, red. H. Hardy og R. Hausheer, 191-242. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Beyer, Edvard. 1963. Wergeland I–II. I *Orbis Litterarum. International Review of Literary studies*, nr. 3–4, 181-183.
- Beyer, Edvard. [1974] 1991. «Slekten frå 1814» og Henrik Wergeland. I *Fra Wergeland til Vinje: Norges litteraturhistorie: 2. Bind*, red. E. Beyer. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Beyer, Edvard. 1990. Kulturkamp og litteraturkritikk i Norge inntil ca. 1830. I *Norsk Litteraturkritikks Historie 1770-1940. Bind I: 1770-1848*, red. E. Beyer og M. Moi, 59-138. Oslo: Universitetsforlaget.
- Beyer, Harald 1946. *Henrik Wergeland: Thi Frihed er Himmels Sag*. Oslo: Aschehoug.
- Biedermann, Hans. [1989] 1992. *Symbolleksikon*. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Bjerck Hagen, Erik. 2000. *Litteratur og handling: Pragmatiske tanker om Ibsen, Hamsun, Solstad, Emerson og andre*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Bjerck Hagen, Erik. 2003. *Hva er litteraturvitenskap?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerck Hagen, Erik. 2012. *Kampen om litteraturen: Hovedlinjer i norsk litteraturforskning og -kritikk 1920–2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjerck Hagen, Erik. Under publisering. Om å tenke litteraturhistorien på nytt – med utgangspunkt i norsk romantikkforskning. I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*.
- Bjørlo, Berit Westergaard. 2007. *Pasjonens blomster: En lesning av Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke*. Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen.
- Bjørnskau, Erik. 1999. *Carl XIV Johan: En franskmann på Nordens trone*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag a.s.
- Blanton, Casey. 2002. Narrating Self and Other: A Historical Overview. I *Travel Writing: The Self and the World*, 1-29. New York og London: Routledge.
- Bloom, Harold. 1973. *Anxiety of influence: A theory of poetry*. New York: Oxford University Press.
- Borm, Jan. 2004. Defining Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology. I *Perspectives on Travel Writing*, red. G. Hooper og T. Youngs, 13-26. Aldershot: Ashgate.
- Breien, Heddy. 1996. «Hvi seer jeg da ei min Fader?»: I Wergelands hovedverk. Oslo: Aschehoug.
- Bull, Francis. 1937. Forord. I *Norge og den polske frihetskamp*, V-XI. Oslo: Gyldendal.
- Burke, Edmund. [1757] 2008. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. London: Routledge.
- Butler, Marilyn. 1981. *Romantics, Rebels & Reactionaries: English Literature and its Background 1760-1830*. Oxford og New York: Oxford University Press.
- Bygstad, Erik. 2002. Jan van Huysums Blomsterstykke. I *Fremmedmannen: Litteraturanalyser*, 144-192. Oslo: Kolofon.
- Byron, Lord (George Gordon). [1986] 2000. *The Major Works including Don Juan and Childe Harold's Pilgrimage*. 2. utgave. Oxford: Oxford University Press.
- Chard, Chloe. 1999. *Pleasure and Guilt on the Grand Tour: Travel writing and imaginative geography 1600-1830*. Manchester: Manchester University Press.
- Christensen, Otto Martin. 2016. Strukturalisme: et romantisk prosjekt? I *Germanistik und Nordistik*, nr. 1, 9-23.
- Collett, Camilla. 1890. *Lidt Wergelandiana*. Kristiania.
- Culler, Jonathan. 1977. Apostrophe. I *Diacritics*, nr. 4, 59-69. Nedlastet 17.07.17. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/464857>
- Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dahl, Herleiv. 1954. Wergelands «Mig Selv». I *Edda*, 268-272.
- Dansk Ordbog udgiven under Videnskabernes Selskabs Bestyrelse, A – E, Volum. 1*. 1793. København: R. Møller og Søn.
- de Man, Paul. 1973. Semiology and Rhetoric. I *Diacritics*, nr. 3, 27-33. Nedlastet 01.08.17. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/464524>
- de Man, Paul. 1979. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven and London: Yale University Press.

- de Man, Paul. 1983. The Rhetoric of Temporality. I *Blindness and Insight*, 187-228, 2. utgave. London: Routledge.
- de Man, Paul. 1984. Wordsworth and Hölderlin. I *The Rhetoric of Romanticism*, 47-66. New York: Columbia University Press.
- Diekhoff, John S. [1946] 1958. *Milton's Paradise Lost: A commentary on the argument*. London: Routledge & Kegan Paul
- Doggett, Frank. 1974. Romanticism's Singing Bird. I *Studies in English Literature, 1500-1900*, nr. 4, Nineteenth Century, 547-561. Nedlastet 16.04.16. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/449753>
- Dorbani, Malika Bouabdellah. [2017]. July 28: Liberty Leading the People. Nedlastet 08.09.2017. Tilgjengelig her: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people>
- DuPlessis, Rachel Blau. 2009. Considering the long poem: Genre problems. I *Readings: Response and Reactions to Poetries*, nr. 4. Nedlastet 22.07.2017. Tilgjengelig her: http://www.bbk.ac.uk/readings/issues/issue4/duplessis_on_Consideringthelongpoemgenreproblems.
- Dvergsdal, Alvhild. 1991. *Klassisistiske mønster i Henrik Wergelands Digte*. Første Ring. Oslo: Solum Forlag.
- Dvergsdal, Alvhild. 2000. Seerens Sang – og Adam-Reins: Implisitt poetikk i Wergelands *Digte*. *Anden Ring* (1834). I *Bevegelser i skrift: Bidrag til lesningen av Henrik Wergeland*, red. Y. Sandhei Jacobsen, 71-108. Oslo: Landslaget for norskundervisning/Cappelen Akademiske Forlag.
- Dvergsdal, Alvhild. 2002. «Hvori tanken blir fortært»: Wergeland som dikter og prest. I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 147-175. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Dvergsdal, Alvhild. 2004. Anmeldelse: Uavklart blomsterstykke. I *Edda*, nr. 1, 64-69.
- Dvergsdal, Alvhild. 2014. Om livet, døden, kjærligheten, Henrik Wergeland, «Til Foraaret», «Til min Gyldenlak» og «Den smukke Familie». I *Fra Wergeland til Knausgård: Lesninger i nordisk litteratur*, red. H. K. Rustad og H. H. Wærp, 307-317. Oslo: Akademika Forlag.
- Eager, Gerald. 1976. The Iconography of the Boat in 19th-Century American Painting. I *Art Journal*, nr. 3, 224-230. Nedlastet 16.04.16. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/775940>
- Ebbestad, Andreas Herman. 1930. En digter i sin sier. I *Edda*, 289-315.
- Egeland, Marianne. 1997. Biografisk kritikk løst: Wergeland, *Hassel-Nødder* og overleveringen. I *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 2, 161-171.
- Egeland, Marianne. 2000. *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eitner, Lorenz. 1955. The Open Window and the Storm-Tossed Boat: An Essay in the Iconography of Romanticism. I *The Art Bulletin*, nr. 4, 281-290. Nedlastet 16.04.16. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/3047620>
- Empson, William. 1961. *Milton's God*. London: Chatto & Windus.
- Fjågesund, Peter. 1995. Draumkvedet og Europa: Visjonsdiktningen som litterær sjanger. I *Telemark historie: Tidsskrift for Telemark historielag*, red. Ø. T. Gulliksen m.fl., nr. 16, 64-69.

- Forslid, Torbjörn. 2006. *Varför män? Om manlighet i litteraturen*. Stockholm: Carlssons.
- Freud, Sigmund. [1909] 1969. *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*. Nedlastet 06.09.2017. Tilgjengelig her: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/analyse-der-phobie-eines-funfjahrigen-knaben-918/3>
- Freud, Sigmund. [1913] 2013. *Totem og tabu*. Oversatt av Kari Uecker. Oslo: Vidarforlaget.
- Freud, Sigmund. [1917] 2006. *Forelesninger til innføring i psykoanalyse*. Oversatt av Kristian Schjelderup. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Frye, Northrop. 1982. *The great code: The Bible and literature*. New York: Hartcourt Brace Jovanovich.
- Frye, Northrop. 2005. The Romantic Myth. I *Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, red. I. Salusinszky, 93-125. Toronto: University of Toronto Press.
- Furuseth, Sissel. 2009. Strategiske mislesninger? Refleksjoner omkring Johan Sebastian Welhavens litteraturkritiske metode. I *Gjenlyd af min Sang: En antologi om Johan Sebastian Welhaven*, red. L. Bliksrud, 71-85. Oslo: Unipub.
- Fægri, Knut. 1988. *Dikteren og hans blomster: Florula Wergelandiana*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Goethe, Johann Wolfgang von. [1808] 1949. Faust: Eine Tragödie. Erster Teil. I *Goethes Werke. Band III*, red. E. Trunz, 7-145. Hamburg: Christian Wegner Verlag.
- Gran, Gerhard (red.). [1902] 1914. Henrik Wergeland. I *Nordmænd i det nittende aarhundrede*, 228-321. Kristiania: Aschehoug.
- Gran, Gerhard. [1915] 1916. Norsk Aandsliv i hundrede Aar. I *Norsk Aandsliv i hundrede Aar: Spredte Træk*, 1-36. Kristiania: Aschehoug.
- Greibrokk, Jostein. 2000. Fiksjon og narrasjon i Henrik Wergelands *Sortkridttegninger og Figurer*. I *Bevegelser i skrift: Bidrag i lesningen av Henrik Wergeland*, red. Y. Sandhei Jacobsen, 109-144. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Greibrokk, Jostein. 2002. Wergelands prosa – spenninger i tekst og samfunn. I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 61-84. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Greibrokk, Jostein. 2008. Wergeland i dag? Om forfatterskapets plass i skolen. I *Bedre Tiders Morgenrøde: Utopi og modernitet hos Henrik Wergeland*, red. A. Lombnæs og J. Thon, 183-199. Oslo: Novus Forlag.
- Groven Michaelsen, Aslaug. 1977. *den gyldne lenke: Norsk litteraturutvikling og det harmoniske imperativ i romantikken*. Oslo: Dreyers Forlag
- Groven Myhren, Dagne. 1974. *blomsten og stjernen: En kritisk imøtegåelse av «Eros og Mytos»*. En studie i Henrik Wergelands ungdomslyrikk av Odd Martin Mæland. Oslo: Universitetsforlaget.
- Groven Myhren, Dagne. [1988] 1991. *Kjærlighet og logos: En undersøkelse og en sammenlikning av Henrik Wergelands verdensdikt: Skabelsen, Mennesket og Messias (1830) og Mennesket (1845)*. Oslo: Solum.

- Groven Myhren, Dagne. 1992. Henrik Wergeland og mytene om ham. I *Edda*, nr. 4, 369-372.
- Groven Myhren, Dagne. 1995. Innledning. I *Retfærdig Bedømmelse af Henrik Wergelands Poesie og Karakter*, red. I. Hauge, vii-xxxiv. Oslo: Gyldendal.
- Grøn, Fredrik. 1939. *Brødets saga gjennom tidene*. Oslo: Snorre Boktrykkeri.
- Gujord, Heming. 2012. Karl O. Knausgårds blomsterstykke. I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr. 2, 160-168.
- Hagerup, Henning. 2012. Mellom Tu Fu og Wordsworth. I *Prosopopeia*, nr. 1-2, 82-89.
- Hallager, Laurents. 1802. *Norsk Ordsamling, eller Prøve af norske Ord og Talemaader: Tilligemed Et Anhang indeholdende endeel Viser, som ere skrevne i det norske Bondesprog*. Kjøbenhavn: Popp.
- Hamm, Christine. 2015. Nordsjøens maskuline og feminine grammatikk. I *Nordsjøen i norsk litteratur*, red. J. M. Sejersted, E. Vassenden og C. Hamm, 225-239. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS.
- Hamm, Christine, Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden (red.). 2015. Nordsjøen i norsk litteratur – en introduksjon. I *Nordsjøen i norsk litteratur*, 11-19. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS.
- Hammering Bang, Rebekka. 1937. Innledning. I *Norge og den polske frihetskamp*, XIII-LI. Oslo: Gyldendal.
- Hauge, Ingard. 1997. Romantikk i Norge?. I *Apalen: Festskrift til Aslaug Groven Michaelsen*, red. G. A. Steen, 34-52. Tangen: Ingeborgmuseet.
- Heiberg, Hans. 1972. *Så stort et hjerte: Henrik Wergeland*. Oslo: Aschehoug.
- Heilburn, Carolyn G. 1973. *Towards androgyny: Aspects of male and female in literature*. London: Victor Gollancz LTD.
- Helland, Frode. 2002. Klarhet og mørke: Henrik Wergelands optikk i diktet «Under en birk». I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 85-98. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Helland, Frode. 2003. *Voldens blomster? Henrik Wergelands Blomsterstykke i estetikkhistorisk lys*. Oslo: Universitetsforlaget
- Helland, Frode og Jahn Thon (red.). 2002. Forord. I *Wergeland i dag*, 7-13. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Hemstad, Ruth. 2008. Bokmeldinger. I *Historisk Tidsskrift*, nr. 1, 161-165.
- Hjort, Johan. [1987] 1995. Det nye Norge. I *Norges Konger: Fra Sagatid til samtid*, red. F. P. Nyquist, 215-273. Oslo: Grøndahl Dreyer.
- Høgshaug, Leif. 2010. Knus den hellige sannhet om Henrik Wergeland. I *Agora*, nr. 1-2, 165-183.
- Haakonsen, Daniel. 1951. *Skabelsen i Wergelands diktning*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Haakonsen, Daniel. 1965. *Wergeland, Welhaven: Dikt, presentert for gymnasiaster*. Oslo: Gyldendal.
- Jager, Benedikt og Heming Gujord (red.). 2010. *Henrik – Henrich – Heinrich: Interkulturelle perspektiver på Steffens og Wergeland*. Universitetet i Stavanger: Hertevig Akademisk Forlag.

- Johannesen, Georg. 1996. *Den Første Sommerfugl. Bidrag til Henrik Wergelands resepsjonshistorie*. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.
- Johansson, Thomas. 2001. Fadern som försvann: Diskursiva och sociala spar. I *Sprickor i fasaden: Manligheter i förändring*, red. C. Ekenstam, T. Johansson, J. Kuosmanen, 161-174. Hadamora: Gidlunds Förlag.
- Johnson, Wendell Stacy. 1985. *Sons and Fathers: The Generation Link in Literature, 1780-1980*. New York: Peter Lang.
- Jønsberg, Grete. 1981. *Henrik Wergeland: «Det befriede Europa»*. Hovedoppgave i nordisk: Universitetet i Oslo.
- Kabell, Aage. 1956. *Wergeland I: Barndom og ungdom*. Oslo: Aschehoug & co.
- Kabell, Aage. 1957. *Wergeland II: Manddommen*. Oslo: Aschehoug & co.
- Kant, Immanuel. [1790] 1995. *Kritikk av dømmekraften (i utvalg)*. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag A/S.
- Karlsen, Ole. 2000. *Fansmakt og bergsval dom: En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese*. Oslo: Unipub Forlag.
- Karlsen, Ole. 2001. Vellykket – og mindre vellykket – om Wergeland. I *Agora*, nr. 2, 299-305.
- Karlsen, Ole. 2011. «The short and long of it.»: Jan Erik Volds *sirkel, sirkel. Boken om Prins Adrians reise* (1979) som langdikt. I *Volds linjer*, red. O. Karlsen og T. Norheim, 53-74. Oslo: Unipub.
- Kittang, Atle. 1988. Fuglar og poesi. I *Møtestader: Utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*, 51-67. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Kittang, Atle. 1989. Sjølvvet som metafor? de Man, Nietzsche, Wergeland. *Agora*, nr. 2-3, 240-257.
- Kittang, Atle. 1997. *Sigmund Freud*. Oslo: Gyldendal.
- Kittang, Atle. 1998a. Dekonstruksjon og lyrikkinterpretasjon: Eksempel: Henrik Wergelands dødsleie-dikt. I *Lyrikk og lyrikklesning: Rapporter*, red. O. Karlsen, 81-96. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.
- Kittang, Atle. 1998b. Tapt mening – skapt mening: Om melankoli og poesi. I *Ord, bilete, tenking: Artikler om fiksjonar*, 71-107. Trondheim/Oslo: Gyldendal.
- Kittang, Atle. 2002. *Ibsens Heroisme: Frå Brand til Når vi døde vågner*. Oslo: Gyldendal.
- Kittang, Atle. 2004. Til forsvar for autonomiestetikken rett forstått. I *Klassekampen*, 21. februar 2004.
- Kittang, Atle. 2009. *Diktekunstens relasjonar: Estetikk/kultur/politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Knudsen, David Faye. 1906. *Henrik Arnold Wergeland: Udvalg af norsk litteratur for gymnasiet*. Kristiania: J. W. Cappelens Forlag.
- Knudsen, David Faye. 1947. *Henrik Arnold Wergeland: Utvalg av norsk litteratur*. Utg. ved E. Høigård. Oslo: J. W. Cappelens Forlag.
- Koht, Halvdan. 1908. *Henrik Wergeland: Ei folkeskrift*. Kristiania: Aschehoug.
- Koht, Halvdan. 1951. *Historikar i lære*. Oslo: Grøndahl & Søn.
- Koht, Halvdan. 1960. Giganten Henrik Wergeland. I *Nordisk Tidsskrift for Vetenskap, Konst og Industri*, 46-52.

- Krag, Erik. 1948. Adam Mickiewicz og Henrik Wergeland. I *Edda XLVIII*, 408-436.
- Kristeva, Julia. 1986. *The Kristeva Reader*. Red. Toril Moi. Oxford: Basil Blackwell.
- Kuster, Friederike. 2010. Vaterschaft und Vaterland. Das Vaterkonzept im Republikanismus des 18. Jahrhunderts. I *Vaterlosigkeit: Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*, red. D. Thomä, 65-83. Berlin: Suhrkamp.
- Kuzniar, Alice A. 1989. The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C. D. Friedrich. I *Studies in Romanticism*, nr. 1, 69-93. Nedlastet 21.07.2017. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/25600760>.
- Kydland, Anne, Dagne Groven Myhren og Vigdis Ystad (red.). 2008. *Henrik Wergeland: Såmannen*. Oslo: Aschehoug.
- Langfeldt, Anne-Lise. 1982. *Romantikkens kvinnesyn: Ei analyse av "Skabelsen, Mennesket og Messias" av Henrik Wergeland*. Hovedoppgave i nordisk litteratur: Universitetet i Tromsø.
- Lanser, Susan Sniader. 1992. *Fictions of authority: Women writers and narrative voice*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Larsen, Leif Johan. 2002. Mytisme eller rasjonalisme?. I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 129-146. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Larsen, Peter Stein. 2016. Langdigtet: Typologier og traditioner i nordisk litteratur. I *Långa dikter: Berättelse, experiment, politik*, red. E. Lilja, B. Djurhuus Hansen, R. Dahl Vest, 193-212. Bergen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag.
- Lassen, Hartvig. 1866. *Henrik Wergeland og hans samtid*. Christiania: P. T. Mallings Boghandel.
- Lewis, Clive Staples. 1952. *A preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press.
- Lindberger, Örjan. 1947. *Wergeland och Sverige*. Stockholm: Kooperativa förbundets bokförlag.
- Lindqvist, Herman. 2010. *Karl Johan: Jean Bernadotte – soldaten som ble konge*. Oslo: Schibsted Forlag.
- Lombnæs, Andreas. 1994. På Romantikkens Kirkegård: Romantikk og modernisme hos Henrik Wergeland og Olaf Bull. I *Skrift*, nr. 1-2, 184-199.
- Lombnæs, Andreas. 2007. Skapende fravær – Språk, subjekt og utviklingstro i Henrik Wergelands Skabelsen. I *Edda*, nr. 1, 18-38.
- Lombnæs, Andreas. 2008. Før skapelsen. Poetikken i *Skabelsen, Mennesket og Messias'* tilegnelsesdikt. I *Bedre Tiders Morgenrøde...: Utopi og modernitet hos Henrik Wergeland*, red. A. Lombnæs og J. Thon, 43-66. Oslo: Novus Forlag.
- Lombnæs, Andres. 2010. Menneskets natur. Individualitet og totalitet hos Henrik Wergeland og Henrich Steffens. I *Henrik – Henrich – Heinrich: Interkulturelle perspektiver på Steffens og Wergeland*, red. B. Jager og H. Gujord, 157-167. Universitetet i Stavanger: Hertevig Akademisk Forlag.
- Lombnæs, Andras og Jahn Thon (red.). 2008. *Bedre Tiders Morgenrøde...: Utopi og modernitet hos Henrik Wergeland*. Oslo: Novus Forlag.
- Lorentzen, Jørgen. 1998. *Mannlighetens muligheter*. Oslo: Aschehoug.
- Lorentzen, Jørgen. 2006. Fedrene. I *Män i Norden: Manlighet och modernitet 1840-1940*, red. J. Lorentzen og W. C. Ekenstam, 133-166. Hedemora: Gidlunds Förlag.

- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lovejoy, Arthur. 1937. Milton and the Paradox of the Fortunate Fall. I *ELH*, nr. 3, 161-179. Nedlastet 07.09.17. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/2871531>
- Laache, Rolv. 1927-1930. *Henrik Wergeland og hans strid med procurator Praëm: aktmessig fremstillet for det meste efter utrykte documenter*. Oslo: I kommisjon hos Jacob Dybwand.
- MacFaul, Tom. 2010. *Poetry and Paternity in Renaissance England: Sidney, Spenser, Shakespeare, Donne and Johnson*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McGann, Jerome. 1983. *The Romantic Ideologi. A Critical Investigation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McGann, Jerome. 1992. Rethinking Romanticism. Hentet fra *ELH*, nr. 3, 735-754. The John Hopkins University Press. Nedlastet 20.03.2012. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/2873450>.
- Melberg, Arne. 2005. *Å reise og skrive: Et essay om moderne reiselitteratur*. Oslo: Spartacus.
- Meller, Horst. 1978. Die Absetzung des Vaters: Blake, Shelley und der Traditionshintergrund romantischer Revolte. I *Das Vaterbild im Abendland II: Literatur und Dichtung Europas*, red. H. Tellenbach, 48-61. Stuttgart: Kohlhammer.
- Meller, Horst. 1996. The Parricidal Imagination: Schiller, Blake, Fuseli and the Romantic Revolt against the Father. I *The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany*, red. F. Burwick og J. Klein, 76-94. Amsterdam: Rodopi.
- Mellor, Anne K. 1980. *English Romantic Irony*. Cambridge, Massachusetts og London: Harvard University Press.
- Milton, John. [1667] 1968. *Milton*. Red. A. Rudrum. London: MacMillan.
- Moen, Svein Roald. [1987] 1988. *Skapelse, fall og frelse: En studie i Henrik Wergelands Skabelsen, Mennesket og Messias*. Oslo: Solum Forlag AS.
- Molbech, Christian. 1833. *Dansk Ordbog indeholdende det Danske Sprogs Stammeord, tilligemed afledede og sammensatte Ord, efter den nuværende sprogbrug forklarede i deres forskjellige betydninger, og ved Talemaader og Exempler oplyste*. København: Den Gyldendalske boghandling.
- Morgenbladet. 10.01.1838. Nedlastet 08.09.17. Tilgjengelig her: <http://www.nb.no/nbsok/nb/b28e8c09d1b701caa401a2a176dfb898?index=2>
- Mæland, Odd Martin. 1969. *Eros og mytos: En studie i Henrik Wergelands ungdomslyrikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Møller, Herluf. 1915. *Henrik Wergeland*. København: G. E. C. Gads Forlag.
- Nettum, Rolf Nyboe. 1992. *Fantasiens regnbuebro: Siful Sifaddas farser og andre essays om Henrik Wergeland*. Oslo: Aschehoug.
- Nielsen, Erik A. 2010. *Thomas Kingo: Barok, enevælde, kristendom*. København: Gyldendal.
- Novalis. [1802] 1982. *Heinrich von Ofterdingen*. Frankfurt am Main: Insel Verlag. Nedlastet 20.02.16. Tilgjengelig her: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/heinrich-von-ofterdingen-5235/1>.

- Peckham, Morse. 1951. Toward a Theory of Romanticism. I *PMLA*, nr. 2, 5-23. Modern Language Association. Nedlastet 06.09.2017. Tilgjengelig her: http://www.jstor.org/stable/459586?seq=1#page_scan_tab_contents
- Procter, Bryan Waller. 1825. English Poetry. I *The Edinburgh Review or Critical Journal: april 1825 August 1825*. Vol. XLII. Printed by the Heirs of D. Willison, For Archibald Constable and Company: Edinburgh, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green: London.
- Paasche, Fredrik. 1932. *Norges litteratur: Fra 1814 til 1850-aarene*. Oslo: Aschehoug.
- Rank, Otto. 1926. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig: Franz Deuticke.
- Rank, Otto. 1952. *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Interpretation of Mythology*. Oversatt av F. Robbins og S. E. Jelliffe. New York: Robert Brunner.
- Ridderstad, Carl F. 1831. *Tids-Runor*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söner.
- Rorty, Richard. 1992. The pragmatist's progress. I *Interpretation and Overinterpretation*, forf. U. Eco, red. S. Collini, 89-108. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rønning, Anne Birgitte. 2013. Kjønnshandlinger i kunst og kulturell offentlighet. I *Kjønnshandlinger: Studier i kunst, film og litteratur*, red. A. B. Rønning og G. Uvsløkk, 9-27. Oslo: Pax Forlag.
- Safranski, Rüdiger. 2007. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. Frankfurt am Main: Discher Taschenbuch Verlag.
- Sandhei Jacobsen, Yngve. 2008. *Dødsmasker / Livsskisser: Jegets figurer i Henrik Wergelands Hassel-Nødder*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Sars, Johan Ernst. [1900] 1912. Wergeland og Welhaven. I *Samlede Værker: Fjerde Bind. Portrætter og essays*, 102-129. Kristiania: Gyldendalske Boghandel.
- Saugstad, Per. 1946. *Skjulte lengsler: En studie i Henrik Wergelands lyrikk*. Oslo: Ernst G. Mortensen.
- Schiedermaier, Joachim. 2006. Sublime ekfraser: Det opphøyede som semiotisk prosess i Henrik Wergelands Jan van Huysums Blomsterstykke. *Edda*, nr. 2, 119-131.
- Schwanenflügel, Herman. 1877. *Henrik Wergeland: En litterærhistorisk Skitse*. København: Andr. Fred. Høst og Sønns Forlag.
- Segebrecht, Wulf. 1991. Goethes Erneuerung des Gelegenheitsgedichts. I *Goethe-Jahrbuch*, 129-136. Nedlastet 19.05.2018. Tilgjengelig her: <https://opus4.kobv.de/opus4-bamberg/frontdoor/index/index/docId/30648>.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 1997. Naar jeg mig fra Top til Fod Betragter: Barokk framstilling av selvet. I *Edda*, 241-259.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2008a. Forfatterens selvframstilling rundt år 1700. Dorothe Engelbretsdatter i verket. I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr. 2, 84-99.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2008b. Kjønnets mytopoesis: Vennskap, erotikk og kjærlighet i *Skabelsen, Mennesket og Messias*. I *Tekster på tvers: Queer-inspirerte lesninger*, red. C. Hamm, J. M. Sejersted og L. R. Waage, 253-275. Trondheim: Tapir Akademiske Forlag.

- Sejersted, Jørgen Magnus. 2009. Natten er stum: Lyrisk ironi hos Welhaven. I *Gjenlyd af min Sang: En antologi om Johan Sebastian Welhaven*, red. L. Bliksrud, 137-154. Oslo: Unipub.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2011. Selvfremstilling i Norges første og største forfatterskap: – nyanser i forfatter nærvær hos Dorothe Engelbretsdatter og Henrik Wergeland. I *Norsk Litterær Årbok 2011*, red. H. Gujord og P. A. Michelsen, 158-190. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2012. Republicanism, Stoicism, and Narcissism in Henrik Wergeland's *The Creation, Man and Messiah*. I *Romans and romantics*, red. T. Saunders, C. Martindale, R. Pite og M. Skoie, 243-262. Oxford: Oxford University Press.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2014a. Gravvariasjoner. En lesning av Wergelands «Kvinderne paa Kirkegaarden». I *Norsk Litterær Årbok*, red. H. Gujord og P. A. Michelsen, 137-167. Oslo: Samlaget.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2014b. Offentlig død og romantisk estetisering: Wergelands «Carl Johans død». I *Fra Wergeland til Knausgård: Lesninger i nordisk litteratur*, red. H. K. Rustad og H. H. Wærp, 289-306. Oslo: Akademia Forlag.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2015a. Følelse og eklektisisme i *Lyriske strukturer*. I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr. 2, 118-128.
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2015b. Havet som symbol og realitet. I *Nordsjøen i norsk litteratur*, red. C. Hamm, og J. M. Sejersted, E. Vassenden 191-208. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke.
- Sejersted, Jørgen Magnus og Eirik Vassenden. 2007. *Lyrikkhåndboken: [101 dikt og tolkninger]*. Oslo: Spartacus.
- Shelley, Percy Bysshe. [1821/1840] 2010. A Defence of Poetry. I *A Defence of Poetry and other Essays*. The Project Gutenberg EBook. Nedlastet 17.08.2017. Tilgjengelig her: <http://public-library.uk/pdfs/4/643.pdf>
- Skard, Sigmund 1939. Byron i norsk litteratur. *Edda XXXIX*: 67-144.
- Skavlan, Olaf. 1892. *Henrik Wergeland – Afhandlinger og Brudstykker*. Kristiania: H. Aschehoug & co.s Forlag.
- Sorteberg, Asgeir. 2015. <E-post til Elin Stengrundet, 05.03.2015>.
- Stang, Fredrik. 1917. Fra Henrik Wergelands studenterdage. I *Edda*, 177-212.
- Stengrundet, Elin. 2012. *Autoritet og avmakt: De romantiske fedrene Adam, Adrian og Johnny i Wergelands forfatterskap*. Masteroppgave i nordisk, Universitetet i Bergen. Nedlastet 02.06.2016. Tilgjengelig her: <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5883/94842327.pdf?sequence=1>.
- Stengrundet, Elin. 2016. «Ha! Cæsars Cæsarhu!» Skalden og despoten i Wergelands «Cæsaris» (1833). I *Stempelslag. Lesninger i nordisk politisk litteratur*, red. E. Igland Diesen, O. Karlsen og E. Stengrundet, 65-92. Oslo: Novus Forlag.
- Storsveen, Odd Arvid. 2002. Helt i sin egen tid eller i vår?. I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 45-60. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Storsveen, Odd Arvid. 2004. *En bedre vår: Henrik Wergeland og norsk nasjonalitet. Bind I-II*. Doktoravhandling. Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.

- Storsveen, Odd Arvid. 2008. *Mig Selv: En biografi om Henrik Wergeland*. Oslo: Cappelen Damm.
- Strathman, Christopher A. 2006. *Romantic Poetry and the Fragmentary Imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*. Albany: State University of New York.
- Svendsen, Lars Fr. H. 2013. *Frihetens filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sveriges Kungahus. [2017]. Serafimerorden. Nedlastet 08.09.17. Tilgjengelig her: <http://www.kungahuset.se/monarkinhovstaterna/ordnarochmedaljer/ordnar/serafimerorden.4.7c4768101a4e888378000773.html>
- Sætre, Lars. 1995. Meningsfylde og substitusjon i Jan van Huysums Blomsterstykke av Henrik Wergeland. I *Perifraser: Til Per Buvik på 50-årsdagen*, 241-276. Universitetet i Bergen.
- Thacker, Christopher. 1967. «Wish'd. Wint'ry. Horrors»: The Storm in the Eighteenth Century. I *Comparative Literature*, nr. 1, 36-57. Nedlastet 16.04.16. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/1769399>
- The Weather Window. [2017]. Historical and Contemporary Versions of the Beaufort Scale. Nedlastet 08.09.17. Tilgjengelig her: <http://weather.mailasail.com/Franks-Weather/Historical-And-Contemporary-Versions-Of-Beaufort-Scales>.
- Thomä, Dieter (red.). 2010a. Vorwort des Herausgebers. I *Vaterlosigkeit: Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*, 7-10. Berlin: Suhrkamp.
- Thomä, Dieter (red.). 2010b. Statt einer Einleitung: Stationen einer Geschichte der Vaterlosigkeit von 1700 bis heute. I *Vaterlosigkeit: Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*, 11-64. Berlin: Suhrkamp.
- Thon, Jahn. 2002. Henrik Wergelands «Paa Havet i Storm». I *Wergeland i dag*, red. F. Helland og J. Thon, 99-127. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Thon, Jahn. 2008. Den indiske Cholera – utopisk drama for nåtiden. I *Bedre tiders morgenrøde...: Utopi og modernitet hos Henrik Wergeland*, red. A. Lombnæs og J. Thon, 115-130. Oslo: Novus Forlag.
- Thon, Jahn. 2010. Tenkningens orden og veksler: Wergeland mellom Steffens og Schlegel. I *Henrik-Henrich-Heinrich: Interkulturelle perspektiver på Steffens og Wergeland*, red. B. Jager og H. Gujord, 138-156. Universitetet i Stavanger: Hertevig Akademisk Forlag.
- Thorslev, Peter. 1962. *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Thorslev, Peter 1963. The Romantic Mind Is Its Own Place. Hentet fra *Comparative Literature*, Vol 15, No. 3, 250-288. Duke University Press. Nedlastet 31.07.15. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/1768312>.
- Tjønneland, Eivind. 2013. Etterord. I *Totem og Tabu*, forf. Sigmund Freud, 239-269. Oslo: Vidarforlaget.
- Troye, Vilhelm. 1908. *Henrik Wergeland i hans digtning*. Kristiania: Cammermeyer.
- Ulvros, Eva Helen. 2007. *Oscar I: En biografi*. Stockholm: Historiska Media.
- Ustvedt, Yngvar. 1964. *Det levende univers: En studie i Henrik Wergelands naturlyrikk*. Oslo: Gyldendal.
- Ustvedt, Yngvar. 1973. Forord: Wergelands selvbiografi. I *Hassel-Nøtter: Med og uten kjerne, dog til tidsfordriv: Plukket av min henvisnende livs-busk*, forf. Henrik Wergeland, 5-11. Oslo: Aschehoug.

- Ustvedt, Yngvar. 1994. *Henrik Wergeland: En biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Ustvedt, Yngvar. 2008. *Henrik Wergeland: En biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Uthaug, Geir. 2008. *Et Verdensdyp av Frihet: Henrik Wergeland. Liv – Diktning – Verdensbilde*. Oslo: Koloritt.
- Vassenden, Eirik. 2007. *Skapelsens problem: Lesninger i Olav Nygards lyrikk*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Veeder, William. 1986. The Negative Oedipus: Father, *Frankenstein*, and the Shelleys. I *Critical Inquiry*, nr. 2, 365-390. The University of Chicago Press. Nedlastet 20.02.2012. Tilgjengelig her: <http://www.jstor.org/stable/1343479>.
- Vetlesen, T. 1899. *Norske Digte: Med Indledninger og Anmerkninger*. Kristiania: Det norske Aktieforlag.
- Vetlesen, Arne Johan og Hylland Eriksen, Thomas (red.). 2007. Innledning. I *Frihet*, 11-31. Oslo: Universitetsforlaget.
- Wahlström, Helena. 2010. *New Fathers? Contemporary American Stories of Masculinity, Domesticity and Kinship*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wais, Kurt K. T. 1931. *Das Vater-Sohn-Motiv in der Dichtung bis 1880*. Berlin og Leipzig: Walter de Gruyter & co.
- Welhaven, Johan Sebastian. [1832] 1991. *Henr. Wergelands Digtekunst og Polemik*. I *Johan Sebastian Welhaven. Samlede verker*, red. I. Hauge, 23-111. Oslo: Universitetsforlaget.
- Wellek, René. [1949] 1963. The Concept of Romanticism in Literary History. I *Concepts of Criticism*, red. S. G. Nichols, Jr., 128-198. New Haven and London: Yale University Press.
- Wellek, René. 1955. *A history of modern Criticism 1750-1950: II The Romantic Age*. New Haven and London: Yale University Press.
- Wergeland, Henrik. 1918-1940. *Henrik Wergeland: Samlede Skrifter. Trykt og utrykt*. Red. H. Jæger, D. Arup Seip, H. Koht og E. Høigård. Kristiania/Oslo: Steenske Forlag. Tilgjengelig her: <http://www.dokpro.uio.no/wergeland/innhold.html>
- Wergeland, Nicolai. [1833] 1995. *Retfærdig Bedømmelse af Henrik Wergelands Poesie og Karakter*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Wergeland, Nicolai. [1843] 1889. *Optegnelser til Henrik Wergelands Levnetsbetskrivelse*. Meddelt av Alf Collett. I *Vidar*, 761-786.
- Wojciechowska, Elżbieta. 1991. Polnische Motive bei Henrik Wergeland und Johan Sebastian Welhaven. I *Beiträge zur nordischen Philologie. Nordische Romantik: Akten der XVII. Studienkonferenz der IASS 1988*, red. O. Bandle, J. Glauser, C. Holliger og H. Naumann, 233-240. Basel und Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn Verlag.
- Woodcock, Bruce. 1994. Introduction. I *The Selected Poetry and Prose of Shelley*, V-LVI. Kent: The Wordsworth Poetry Library.
- Wærp, Henning Howlid. 1997. *Diktet natur: Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*. Oslo: Aschehoug.
- Wærp, Henning Howlid. 1998. Romantikken. I *Nye tilbakeblikk: Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, red. A. Dvergsdal, 125-152. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademiske Forlag.

- Wærp, Henning Howlid. 2001. 2 x Wergeland. I *Edda*, nr. 2, 245-249.
- Ystad, Vigdis. 2008. Mening eller tomhet? Wergeland spør – og gir selv svaret. I *Henrik Wergeland: Såmannen*, red. A. Kydland, D. G. Myhren og V. Ystad, 141-168. Oslo: Aschehoug.
- Ørjasæter, Kristin. 2002. Drømmen om å nå kunnskapens høyder: En lesning av Sor Juanas «Primero sueño» (1692). I *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, nr. 1, 45-57.
- Aadland, Erling. 1998. Før, nå og etterpå: En litteraturteoretisk rapport. I *Lyrikk og lyrikklesninger: Rapporter*, red. O. Karlsen, 23-80. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.
- Aadland, Erling. 2000. Dikt og dialektikk: En analyse av Henrik Wergelands «Paa en Kirkegaard». I *Bevegelser i skrift: Bidrag til lesningen av Henrik Wergeland*, red. Y. Sandhei Jacobsen, 35-70. Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademiske Forlag.
- Aarnes, Sigurd Aa. 1991. «Og nevner vi Henrik Wergelands navn»: *Wergelandskultusen som nasjonsbyggende faktor*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aarseth, Asbjørn. 1985. *Romantikken som konstruksjon: Tradisjonskritiske studier i nordisk litteraturhistorie*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Aarseth, Asbjørn. 2000. Wergeland i litteraturhistorien. I *Bevegelser i skrift: Bidrag til lesningen av Henrik Wergeland*, red. Y. Sandhei Jacobsen, 13-34. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Nettressurser

Bokmålsordboka på <http://ordbok.uib.no/>
Den Danske Ordbog på <http://ordnet.dk/ddo>
Holbergordbog på <http://holbergordbog.dk/>
Norsk biografisk leksikon på <https://nbl.snl.no/>
Ordbog over det danske Sprog på <http://ordnet.dk/ods>
Store norske leksikon på <https://snl.no/>

Vedlegg

Nicolais

Truncus ex quo fingi potest Prometheus quidam,
Carmen in sua prima origine extemporanea.

NICOLAIS.

Retfærdige Gud, din Throne du viger?
Barbarernes Czar, skal han den bestige?
Hvo, Du eller Han skal styre paa Jorden?

*

Ak giv Menneskheden heller den gamle Satan til Regent.
Han slog blot Syndere; men Czaren Alt ihob.
 Sin Fortærelses Vilje har Satan givet ham
 (da turde vi endnu spottende see i hans glødende Øje, som i stive,
 Lænkede Crocodils).

*

Men nu, vor Gud – o frels os! Hvor flygte vi?
nu da du, Gud, har givet den fortærende Vilje Din Magt?
lagt Dødens Lja i den Haand som kun bævrer efter Mord?
givet Hadet dit Lyn? og lagt om hans Throne loggrende din Torden?
og utbredt Jorden for hans Fod?
– Ha! Han saae den og – slog!

*

O Vee mig at jeg ikke dør med Mskeheden!
 Har alt da den Asiens Horde,
 som kom for Europa at jorde,
 Czarens Træltegn i min Pande sveden.

Mit Øje qvaltes i Graad; men Klagerne ved nye Folkeslags Liigfærd
og Ødelæggerens Latter aabner det atter.
Og Øret, som luktes da Warschau nedbraged,
sig aabner ved nye Brag, thi nu var det Jorden som knaged.

I bristende Volán den blodige Czar
ei mer i Poland, men gjennom Europa en Dødsvunde skar.

*

Czar, men den Dødsskye, som, væltende sig om dine Geleder,
giver Dig en Jehovas Majestæt,
med den sortgule Cholerapest, som Du liig Dragen Ildampen
af sine Næseboer, har udblæst,
slaaer Du de faae Europæer, som Du ikke gider at slave med Sværdet og
som med Qvinder og Børn, omklamre paa Alper, Dovrer og Pyrenæer,
for ikke at bortrives av de Lænker, hvormed du overrasler Europa?

*

Mit Skjønne Europa, ak, hvor er Du?
Du er lykkelig i din Elendighed; thi snart skal Du vel kun bære
eet Mske; men kun eet Umenneske.

*

Gud! viger du din Thron? Skal Barbarernes Czar bestige den?
Nicolai, sig op! Gud er flygtet.
Dine Spyd var stolte – de staae fast i et Folks Grave.
Derfor høine de sig saa – ak, indtil at adsplitte Stjernerne
som før finklede over Jorden.

*

Nicolai, stig op! Gud er flygtet.
–Jeg kjender ingen anden Morgenrødme end dine Banner.
Jorden har ingen anden Regn, end det Blod, du neddugger;
ingen anden Lynild end dit Spiir.

*

Nicolai, stig op! Gud er flygtet.
Stig op! Du har jo alt Foden paa Mskehedens Nakke.
Ingen knyter, thi Alle ere døde uden dine Barbarer,
og Trældommens Rige er taust.

*

Nicolai, stig op! Gud er flygtet.
Du er Stor som Han. Thi, mægtede han at skabe en blomstrende Verden
saa har du mægtet at qvæle en Verdens Liv, skabe en Verdensørken

og at standse Seklerne, indringende dem med dine Geleder.

*

Alt er taust omkring dig, du store Folkebegraver.
Dine skjæggede Vilde omringe dig som mosede Gravminder over Sjele.
See vi Blod drypper af dit Haar, naar du reiser dig mellem dem,
da skulde vi tilbede din Isse som et rosenkrandset Pantheon mellom Gravene.

*

O retfærdige Kredsløb! Nicolai opslugte alle Liv.
Hans Hoved opsvulmede til et uhyre Dragehoved med Vulcaner til Øine.
Caschmirdalen er det blot en Grop til at lægge Kjaken i.
Men Tænderne (o hvad Stjerner har ei Jorden!)
skinner over Himalah! Men se! dets egen Hale saarer det tildøde.

*

Thi Czar, se Jorden brænder af det Blod Du gjødede den med.
Du tilsaaede den med Been; og de kostbare Hjernemasser, hvorfra Millioner
Engle vajede som fine Blomster, hvis Vellugt kun udgjødes i Himlen, udløste
Du over Jorden som simpel Mergel...

*

Thi Zar, se fedt, palmestort Græs skal opvoxte mellem Ribbene, hvormed
du besaaede Jorden – uformelige, svampede Uhyrer skulle fremyngles af
den glødende, Blodgjødede Jord! Og du skal have Æren af ikke alene at
have ført de aandelige Sfærer tilbage, idet de vare paavej gennem Spiraler
udløbende fra Støvet, at naae Gud; men ogsaa at have kuet Jorden, der
truede med at blive en Have, tilbage i Chaos.

*

Du skal leve i Fred med Alligatorer og formløse Crocodiler, som fremmyltre
hvor dit Seierssværd foer. Disse, som skammende sig ved at være et Chaos'
Levninger, hidtil skjulte sig i Flodmudderet . . . De fremvrømle som Jordens
Herskere, som Dine loggrende Satraper.

*

Men vee Dig! hvi pløjede du saa dybt og godt med Sværdet? Hvi gjødslode
du saa rigt? hvi opvæltede du Dybene? Vidste du ikke at Dybet er Verdens
Livmoder?

*

Vee Dig! Thi steds erigere udbølger Livet atter. Slangerne henslimes i stedse større Dynger og Midgardsormen fremkommer deraf, og Mammuth reiser sig i det levrede Blod.

De lytte – thi de høre et Hjerteranke imellem sig. – – Vee Dig!

Det er dit!

De snufte omkring i Mulmet – Havet har reist sig i en levende Kraft.

Landet har reist sig i en levende Kraft – Ha, da tindre deres Øine. – De see – Du er det visse Bytte . . De kjæmpe om dig. Hver har en Deel af dig i sit Gab . . Jorden revner imellem dem . . Hver paa sin Halvklode udfarer som et nyt Livs Fader. Men din Sjel nedstyrtes mellem de fortærende Aander af dem som du dræbte.

(Gjengitt etter SS VI, 1. b.: 407-409.)